GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

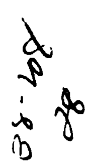
VON

FRANZ XAVER KRAUS.

IN ZWEI BÄNDEN.

MIT ZAHLREICHEN ILLUSTRATIONEN.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1896.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, Mo.





Apsidalmosaik von S. Pudenziana in Rom. (Nach de Rossi.)

GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

VON

FRANZ XAVER KRAUS.

ERSTER BAND.

DIE HELLENISTISCH-RÖMISCHE KUNST DER ALTEN CHRISTEN. DIE BYZANTINISCHE KUNST. ANFÄNGE DER KUNST BEI DEN VÖLKERN DES NORDENS.

MIT TITELBILD IN FARBENDRUCK UND 484 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1896.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, Mo.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

VORWORT.

Auf den nachfolgenden Blättern wird zum erstenmal der deutschen Leserwelt eine Gesammtdarstellung der christlichen Kunstgeschichte geboten. An ‚allgemeinen Kunstgeschichten' fehlt es bekanntlich auf unserm Büchermarkte nicht; die gegenwärtige Publication hat so wenig die Absicht, den vorhandenen Handbüchern und Grundrissen Concurrenz zu machen, als ihr Verfasser gewillt ist, das Verdienst der Schriftsteller zu schmälern, deren Werke er selbst mit Vortheil und Dank benutzt hat. Das Buch, welches ich heute den Freunden von Kunst und Alterthum, vorab auch in erster Linie den theologischen Kreisen widme, will etwas von den bisherigen Leistungen durchaus Verschiedenes. Verschieden ist zunächst der Gegenstand der Darstellung, insoferne die bestehenden Grundrisse meist die Kunstgeschichte in ihrem ganzen Umfange umspannen, hier aber nur die Kunst der christlichen Völker, und auch diese nur nach ihrer religiösen Seite, ins Auge gefasst wird. Eine weitere Verschiedenheit hinsichtlich des Objects der Darstellung liegt darin, dass unsere Kunstforschung, wie das ganz selbstverständlich und ganz richtig war, den Hauptnachdruck auf die Ausbildung und das Verständniss der Kunstformen gelegt hat, hier aber in stärkerer Weise, als das bisher geschehen ist, vor allem der Inhalt der Kunstvorstellungen betont wird. Worauf es mir vorab ankam, das war, das Verhältniss der christlichen Religion zur Kunst zu erforschen und die Existenzberechtigung einer christlichen Kunst, ja deren volle Ebenbürtigkeit mit der antiken historisch zu entwickeln und festzustellen, das Auf- und Niedersteigen des künstlerischen Schaffungsgeistes in seinem Zusammenhange mit dem Auf- und Niedersteigen des religiösen Volksgeistes aufzuweisen. Damit war gegeben, dass der religions- und culturgeschichtlichen Betrachtung eine weit grössere Stellung, als sie bisher genossen, zuerkannt werden musste.

Alle diese Gesichtspunkte wollten oder konnten von den meisten Vertretern unserer Kunstwissenschaft nicht vollauf gewürdigt oder aufgegriffen werden, weil ihnen, grossentheils wenigstens, ein positives inneres Verhältniss zu der Sache, um die es sich handelte, abging. Man wird der Behauptung schwerlich widersprechen, dass die ganze inhaltliche Seite der christlichen Kunstgeschichte, namentlich die ikonographischen Fragen, doch nur schwer und ungenügend von Demjenigen angefasst werden dürften, welcher mit der kirchlichen Theologie keine nähere Fühlung besitzt. Man wird billigerweise nichts dagegen einzuwenden haben, wenn nun die christliche Kunstentwicklung auch einmal vom Standpunkt der letztern angesehen wird. Der Verfasser hat sich zum Gesetz gemacht, jeder fremden Anschauung möglichst gerecht zu werden und sie mit Billigkeit und Gerechtigkeit zu würdigen; er glaubt nun auch bei Durchführung seines eigenen Standpunktes die nämliche Rücksicht fordern zu dürfen.

Meine ‚Geschichte der christlichen Kunst‘ verfolgt zunächst einen wissenschaftlichen Zweck. Sie will den Verlauf der christlichen Kunstentwicklung durchaus im Zusammenhang der neuesten Forschung darlegen; sie sucht eine streng wissenschaftliche Verständigung über alle hier in Betracht kommenden Controversen; sie geht mit Vorliebe den Fragen nach, welche die Gesammtanschauung bestimmen und von deren Beantwortung unsere ganze Anschauung der kunstgeschichtlichen Entwicklung abhängt. Demgemäss werden hier die Fragen nach Ursprung und Charakter der altchristlichen Kunst, nach dem innern Werth des Byzantinismus und seinem Einfluss auf den Occident, nach der Entstehung des christlichen Bilderkreises und der karolingisch-ottonischen Bilderbibel, die Quellen der mittelalterlichen Ikonographie, die Bildung der Kunstvorstellungen des Mittelalters, die Entstehung der Gothik, die Wurzeln der Renaissance eingehender, als es irgendwo sonst bisher geschehen ist, behandelt. Für die ersten Jahrhunderte konnte meine Darstellung sich vielfach an die Arbeiten anschliessen, welche in meiner ‚Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer‘ niedergelegt sind. Man wird sich aber leicht überzeugen, dass auch hier alle wichtigen Fragen von neuem geprüft wurden und vielfach ein ganz neues Resultat gewonnen worden ist.

Wenn sich das Werk in diesen Untersuchungen zunächst an die der Kunstwissenschaft Beflissenen wendet, so verfolgt es aber auch weitere Zwecke. Es will den in Betracht kommenden Stoff auch der grossen Masse des gebildeten Publicums und speciell den theologischen Kreisen vermitteln

und das Seinige dazu beitragen, um diese Kreise wieder in volle Fühlung mit dem Gegenstande zu bringen. Diesem Wunsche entsprang die besondere und ausdrückliche Rücksicht, welche unsere Darstellung fortwährend auf die praktischen Bedürfnisse und Absichten des Geistlichen und die specifisch liturgisch-kirchliche Kunst nimmt. Der Seelsorger ist der Hüter des christlichen Heiligthums; wenn irgend Jemand, so ist er berufen, in ein inneres Verhältniss zu demselben zu treten und sich mit dem bekannt zu machen, was der christliche Geist im Laufe der Jahrhunderte zum Schmuck des Sanctuariums und in Ausprägung der christlichen Idee in der bildenden Kunst geschaffen hat. Nichts könnte mir erfreulicher sein, als wenn meinem Buch einiges dazu beizutragen bestimmt wäre, Klerus und Kunst wieder in jenes Wechselverhältniss zu bringen, das in allen grossen Jahrhunderten der kirchlichen Vergangenheit thatsächlich bestanden hat, ohne das die religiöse Kunst unmöglich leben und gedeihen, dessen aber auch die Kirche nicht entrathen kann, soll die Idee des Christenthums zur vollen und ungeschmälerten Ausgestaltung gelangen.

Der Umfang des Werkes ist durch den bestimmten Wunsch der Verlagshandlung auf zwei Bände von je etwa vierzig Bogen festgesetzt worden. Die Absicht, gerade auf weite Kreise mit diesem Buche eine entscheidende Einwirkung zu gewinnen, musste eine solche compendiöse Zusammenfassung des ungeheuren Stoffes nahelegen. Damit war gegeben, dass aus der Fülle dieses Stoffes nur das Charakteristische vorgelegt werden konnte und namentlich, um den Hauptabsichten des Buches genügen zu können, auf die detaillirte Darstellung ganzer Partien verzichtet werden musste, welche in den üblichen kunstgeschichtlichen Grundrissen mit aller wünschenswerthen Ausführlichkeit gegeben zu werden pflegen. Das ganze Gebiet der Künstlerbiographie, aber auch viele Einzelheiten aus der Grammatik der Formsprache und der architektonischen Constructionslehre gehörten dahin. Es war durch diese Beschränkung des Umfangs dann weiter gegeben, dass nur die grossen Linien der Entwicklung ins Auge gefasst, entscheidende, eine ganze Epoche beherrschende Werke, wie die Camera della Segnatura, sehr ausführlich behandelt, das für den grossen Gang der Ereignisse nicht massgebende Kleinwerk aber beiseite gelassen wurde.

Hinsichtlich der Illustration galt ebenfalls der Grundsatz, hauptsächlich das Charakteristische zur Anschauung zu bringen. Es handelte sich durchaus nicht darum, dem Leser ein buntes, durch den Reiz der Neuheit unterhaltendes Bilderbuch vorzuführen, sondern darum, den Text durch

Abbildungen zu unterstützen, die für das Verständniss unentbehrlich erschienen und ohne welche der Studirende sich des kunstgeschichtlichen Stoffes nicht leicht bemächtigen kann. Damit war gegeben, dass manche schon in der ‚Real-Encyklopädie‘ oder der ‚Roma sotterranea‘ gebotene Abbildungen hier abermals zur Verwendung kamen, weil sie hier ebenso wie dort dienlich und nothwendig erschienen. Die Verlagshandlung hat sich aber auch der Beschaffung und Herstellung einer beträchtlichen Anzahl neuer Bilder beflissen, so dass hier (namentlich im zweiten Theil des ersten Bandes) zahlreiche Abbildungen zum erstenmal einer zusammenhängenden Betrachtung zugeführt werden konnten.

Lange Jahre ist an der Vorbereitung dieses Werkes gearbeitet worden; die Niederschrift des Textes ist schliesslich in eine Zeit schweren körperlichen Leidens gefallen. Ich hoffe, dass die Darstellung die Spuren desselben nicht zu sehr verräth. Inmitten physischer Qualen war mir die Ausarbeitung dieses Buches und der Gedanke, es meinen Freunden als ein Denkmal meiner Gesinnung und als ein Zeugniss dessen, was mich in tiefster Seele erfüllt und bewegt, darbringen zu können, eine Quelle des Genusses und der Befriedigung. Möge es mit gleicher Empfindung von allen Denen aufgenommen werden, denen nach dem Worte unseres grössten christlichen Dichters die Kunst als ‚Gottes Enkelin‘ gilt (sì che nostr' arte a Dio quasi è nipote; Inf. XI, 105).

FREIBURG I. B., 18. Sept. 1895.

FRANZ XAVER KRAUS.

Inhaltsverzeichniss des ersten Bandes.

Viertes Buch.

Die altchristliche Sculptur.

I.

II.

III.

Fünftes Buch.

Die altchristliche Baukunst.

I.

II.

III.

IV.

V.

Sechstes Buch.

Die Bildercyklen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts. Die altchristliche Mosaik- und Buchmalerei.

I.

Neuntes Buch.

Die byzantinische Kunst.

Zehntes Buch.

Erste Ansätze der Kunst bei den nordischen Völkern. Erziehende Thätigkeit der Kirche. Der Benedictinerorden.

Verzeichniss der Illustrationen des ersten Bandes.

(Die eingeschalteten Bilder sind durch stärkere Druckschrift hervorgehoben.)

✓Titelbild: **Apsidalmosaik von S. Pudenziana in Rom. Farbendruck.** (Zu Seite 410.)

Erstes Buch.

Einleitung. Begriff und Abgrenzung des Gegenstandes. Erforschung und Darstellung der christlichen Kunstgeschichte.

I.

DIE Kunst wie die Sprache der Menschen bestand viele Jahrhunderte, ehe man über ihr Princip zu reflectiren begann. Die Kunstwissenschaft ist eine der jüngsten Töchter des modernen Geistes; ihre Absicht geht darauf, die Bedingungen zu ermitteln, unter welchen ein Kunstwerk entsteht, und Charakter wie Bedeutung desselben im Zusammenhang mit der allgemeinen geistigen Bildung zu erkennen. Hat sie durch die Begriffsbestimmungen der Aesthetik einen engen Zusammenhang mit der Philosophie, so gewinnt sie doch erst durch die historische Begründung, in der Kunstgeschichte, eine gesicherte wissenschaftliche Basis. Die Kunstgeschichte begreift die Künstlergeschichte in sich; aber wenn sie fort und fort genöthigt ist, auf die persönliche Eigenart der Künstler einzugehen, so kann sie sich heute doch nicht mehr wie unter den Händen Vasari's auf anekdotenhafte Personalien beschränken, sondern es ergeht die Forderung an sie, ebenso wie das in der neuesten Litteraturgeschichte geschehen ist, das künstlerische Phänomen als nicht auf einem individuellen, sondern auf einem collectiven Seelenzustand der Menschheit beruhend zu erweisen, mit andern Worten: zu zeigen, wie es sich von ganz bestimmten Einflüssen der Religion, der Rasse, der den Künstler umgebenden Atmosphäre abhebt. Erst wenn diese Aufgabe gelöst ist, kann die Kunstgeschichte zur Erkenntniss der Hauptlinien vordringen, in welchen sich die Entwicklungsbahn der Kunst, den allgemeinen Gesetzen der Evolution entsprechend, bewegt. **Kunstgeschichte.**

Der Begriff der Kunstgeschichte setzt sich demnach aus zwei andern zusammen: demjenigen der Kunst und dem der Geschichte. In der Definition der einen wie der andern gehen indessen die Ansichten auseinander. Man bezeichnet die bildende Kunst als die Darstellung des Schönen, aber auch als die Wiedergabe der Natur in einem sinnlichen Gebilde; mit der einen wie mit der andern Definition geht man über die berühmte Erklärung des Aristoteles hinaus, welcher ‚eine Kunst als die Fähigkeit, nach richtigen und vernunftgemäss gefassten Regeln etwas Bestimmtes zu machen,‘ definirte[1]. Schon Plato hatte in der Kunst die Vorwegnahme der höchsten Functionen des Intellectes gesehen, wie sie in der Betrachtung der höchsten Schönheit **Ihr Begriff.**

---

[1] Aristotelis Ethic. Nicom. VI, c. 4. Danach erklärte auch Thomas v. Aq. (In Aristot. Ethic VI lect. 3): ars est quidem habitus factivus cum vera ratione. Vgl. S. th. 1, 2, q. 57, a. 3. 4; De veritate q. 5, a. 2 c.

sich bethätigt. Aber nicht minder gehen die Meinungen auseinander über den Begriff des Schönen, in welchem Goethe die anmuthige Darstellung des Bedeutenden erblickte, Hegel zutreffender die sinnliche Erscheinung der Idee fand. Auf die Untersuchung über das Wesen des Schönen kann hier des nähern nicht eingegangen werden. Wol aber muss eine Frage schon hier berührt werden, auf welche später zurückzukommen ist. Es ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Religion, speciell zwischen der bildenden Kunst und dem Christenthum. Plato hat das Schöne als immanentes Moment des Guten und Wahren erkannt und namentlich im Symposion den Zusammenhang der Betrachtung des Schönen und der Liebe zum Schönen mit dem Idealen und Guten aufgewiesen. Auch in der modernen Aesthetik ist im allgemeinen festgehalten worden, dass die blosse Nachahmung der Natur noch keine Kunst sei, dass es keine Kunst ohne Ideale gebe und die eigentliche Aufgabe der bildenden wie der tönenden Künste in der Einheit, dem gegenseitigen Durchdringen des Realen und Idealen gelegen sei. Ueber den Bund der Kunst und Religion im allgemeinen bestand in der Philosophie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts keine wesentliche Abweichung der Ansichten, und die Schellingsche Auffassung [1] dieser Dinge klingt auch bei Schriftstellern der neuesten Zeit durch, wo man sie kaum erwartet hätte [2]. Aber wenn das Kunstwerk die Wiedergabe der schönen Idee in einem sinnlichen Gebilde ist, wenn als das erste Gesetz der bildenden Kunst die Wiedergabe der Natur erscheint, kann da das Christenthum eine Kunst besitzen, da das innerste Wesen desselben, ethisch, Loslösung, Absterben von dieser Natur und der Sinnlichkeit ist und, eschatologisch, am Ausgang seiner Betrachtung der Untergang dieses sinnfälligen Kosmos, der gesammten schönen Erscheinungswelt steht? In der That sehen wir auch in der neuesten Litteratur die Möglichkeit einer christlichen Kunst von verschiedenen Seiten her bestritten, einmal von seiten Derjenigen, welche im Anschluss an den Calvinismus des 16. Jahrhunderts mit S. Kierkegaard die ästhetische Auffassung des Christenthums überhaupt zurückweisen und jeden Cult des Schönen als einen Abfall von der Idee desselben brandmarken [3]; dann von seiten Derjenigen, welche, geblendet von der Herrlichkeit der Antike und der Harmonie ihrer Linien, das Empfindungsvermögen für die Schönheit der mittelalterlichen Kunst gänzlich verloren haben [4]. Zwischen diesen Abgründen theologischer und ästhetischer Einseitigkeit führt die goldene Strasse einher, welche die besonnene Kritik wenigstens in unserm Jahrhundert festzuhalten bemüht ist. Man kann

[1] ‚Der innige Bund, welcher die Kunst und Religion vereint, die gänzliche Unmöglichkeit, einerseits der ersten eine andere poetische Welt als innerhalb der Religion und durch die Religion zu geben, die Unmöglichkeit auf der andern Seite, die letztere zu einer wahrhaft objectiven Erscheinung anders als durch die Kunst zu bringen, machen die wissenschaftliche Erkenntniss derselben dem echt Religiösen auch schon in dieser Beziehung zur Nothwendigkeit‘ (Schelling Vorlesungen über die Meth. des akadem. Studiums).

[2] Vgl. die merkwürdigen Aeusserungen Richard Wagners (Gesammelte Schriften und Dichtungen X [Lpz. 1883], 315. 319. 335).

[3] S. Kierkegaard Christenth. u. Kirche. Hambg. 1864; ders. Selbstprüfung. Ebd. 1862.

[4] So Erneste Renan, welcher im Anblick des Parthenon ausruft: ‚Cette révélation de la grandeur vraie et simple m'atteignit jusqu'au fond de l'être. Tout ce que j'avais connu jusque là me semble l'effort maladroit d'un art jésuitique, un rococo composé de pompe niaise, de charlatanisme et de caricature!‘ (Souvenirs d'enfance et de jeunesse [Par. 1883] p. 61.) Ebd. p. 64 heissen die Schöpfungen des Nordens ‚fantaisies de barbares‘.

den Satz, dass Naturwahrheit das oberste Gesetz aller echten Poesie und Kunst ist, vollkommen stehen lassen, aber dabei bleibt doch die christliche Kunst selbst jener Richtungen und Zeiten, welche den innern Zusammenhang zwischen leiblicher und geistiger Schönheit im Sinne Plato's nicht gelten lassen, doch immer wahre Kunst. Gibt sie die Körperformen in ihrer Schönheit nicht wieder, spricht sie selbst den Gesetzen der Anatomie und Perspective Hohn, so spiegelt sie doch die Schönheit des menschlichen Auges, den seelischen Ausdruck ab. Sie hat ihren Antheil an dem Gebot der Naturtreue, und zwar im höchsten Sinne des Wortes, durch die Wiedergabe der seelischen Affecte, der innerlichen Welt, und insoweit sie diese darstellt, steht sie an echtem christlichen Realismus über der nachraffaelischen Kunst, welche den Leib photographirt, aber die Seele vergisst [1].

Auf die dogmatische Stellung des Christenthums zur bildenden Kunst kommen wir da zurück, wo wir sein Zusammentreffen mit der Antike und damit seine historische Stellung zu dem Kunstleben der Alten zu erörtern haben [2].

Wir haben uns indessen zu dem zweiten der hier in Betracht kommenden beiden Begriffe, demjenigen der Geschichte, zu wenden und uns zu fragen, welche Absichten und welchen Charakter die historische Betrachtung hinsichtlich des uns hier beschäftigenden Gegenstandes haben wird. Dass die Kunstgeschichte nicht mehr wie ehedem nur eine Dienerin der Theologie, Philosophie oder der allgemeinen Weltgeschichte sein solle, ist eine Forderung, die heute wenn auch noch nicht allgemein zugestanden ist, so doch mehr und mehr sich Bahn bricht. Aber gibt es für ihren Betrieb gewisse leitende Ideen? Lassen sich für die Entwicklung des Kunstlebens ähnliche Gesichtspunkte aufstellen und anwenden, wie sie in der neuesten Historik und Poetik hervorgetreten sind? Das Princip der ‚Entwicklung‘ kann man im allgemeinen auch für unsern Gegenstand zulassen. Aber es wäre bedenklich und gewiss irreführend, wollte man z. B. die Evolutionstheorie, wie sie Wilhelm Scherer aufgestellt [3], oder die Generationslehre von Ottokar Lorenz [4] auf die Geschichte der bildenden Kunst anwenden. Ranke's Wort bleibt auch heute noch wahr: ‚Der Weg der leitenden Ideen in bedingten Forschungen ist ebenso gefährlich als reizend; wenn man einmal irrt, irrt man doppelt und dreifach; selbst das Wahre wird durch die Unterordnung unter einen Irrthum zur Unwahrheit.‘ [5] Die Beobachtung männischer und frauenhafter Epochen von je drei Jahrhunderten in unserer Litteratur, ja überhaupt in der menschlichen Entwicklung, hat etwas sehr Bestechendes; ich kann ihr indessen auf dem

---

[1] Treffliche Betrachtungen hierüber finden sich in CHURCHS schönem Aufsatz über Dante: Dante and other Essays (Lond. 1889) p. 132. 205.

[2] Der Gegenstand ist in der Litteratur des 19. Jahrhunderts oft, wenn auch selten mit ausreichender Kenntniss des archäologischen Materials, verhandelt worden. Es sei hier nur verwiesen auf SCHLEIERMACHER Reden über Religion III, 167, Note 6. FR. v. SCHLEGEL Ansicht u. Ideen über d. christl. Kunst. Neu gedr. Bonn 1871. LUTHARDT Ueber kirchl. Kunst. 1864; [2]Lpz. 1878. KAHNISS Kunst und Kirche. Lpz. 1865. SCHNAASE Ueber die Verhältn. der Kunst zum Christenth. u. bes. zur ev. Kirche. Berl. 1892. M. A. v. BETHMANN-HOLLWEG Christenth. u. bild. Kunst. Bonn 1875. WIESE Ueber das Verhältn. d. Kunst z. Religion. Berl. 1878. KATZENBERGER Rel. u. Kunst. 1849. HOTHO, i. d. Einl. zu sein. Gesch. d. christl. Malerei (s. u.). BETHUNE in der Rev. de l'art chrét. N. S. III, 159.

[3] Vgl. WILH. SCHERER Poetik. Berl. 1888.

[4] OTTOK. LORENZ Die Geschichtswissenschaft in Hauptaufgaben und Richtungen. 1890. Vgl. dagegen E. BERNHEIM Lehrb. d. hist. Methode. [2] Lpz. 1894.

[5] RANKE Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber. Vgl. dazu LENZ in Preuss. Jahrb. LXI, 339 f.

Gebiete der Kunstgeschichte nur den Werth zugestehen, dass es Perioden und Richtungen des Strebens in das Transcendentale, und wiederum Perioden des Geniessens, des Verharrens im Irdischen, uns hier Umgebenden gibt; in jenen herrscht der Wille, in diesen die Empfindung vor. Man kann auch zugeben, dass jener Unterschied einen Anhalt gewinnt durch das vorübergehende Vorherrschen ‚männlicher' und ‚weiblicher' Nationen, wie solche schon vor Jahrhunderten beobachtet und unterschieden worden sind [1]. Weiter darf man indessen nicht gehen. Die Lebensprocesse, das hat auch einer unserer grössten Dichter ausgesprochen [2], haben nichts mit dem Bewusstsein zu thun, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen; sie unterscheiden sich eben dadurch von den logischen, dass man sie absolut nicht auf bestimmte Factoren zurückführen kann. Das Auf- und Niedergehen der Kunstübung gleicht vielmehr den auf- und niedersteigenden Höhenlinien unserer Gebirge, die nach langen und öden Flachebenen oft plötzlich zu herrlichen Bergriesen führen [3]. Dies Aufsteigen und Niedersinken ist durch eine Reihe von Lebensbedingungen gegeben, von denen bei weitem nicht alle für unsere Beobachtung durchsichtig sind, unter denen aber die innere menschlich-nationale Veranlagung und die übrigens auch nach bestimmten Gesetzen sich verändernden Wohngebiete, die geographischen Verhältnisse, das durch sie bedingte Material in erster Linie massgebend sind [4].

Eintheilung der Kunstgeschichte.

Die Eintheilung des kunstgeschichtlichen Verlaufes im allgemeinen, diejenige unserer christlichen Kunstgeschichte im besondern wird durch die hier vorgelegten Betrachtungen selbstverständlich bedingt. Die Zeiten sind vorüber, wo die Identitätsphilosophie dem geschichtlichen Process eine philosophische Construction aufzuzwingen unternehmen durfte. Auch jede andere Systematisirung des unermesslichen Stoffes unterliegt ernsten Bedenken [5], und unsere Darstellung zieht es daher vor, diesen Stoff nach dem Beispiel der classischen Franzosen in zwanglos abgerundeten ‚Büchern' vorzulegen, statt ihn auf das Prokrustesbett eines künstlichen Systems zu spannen. Gleichwol kann der Verpflichtung nicht ausgewichen werden, über den innern Entwicklungsgang der christlichen Kunst eine Verständigung mit dem Leser zu suchen, und ich lege hiermit eine solche vor, welche sich von den bisherigen Eintheilungen ebensoweit entfernt, als sie sich meines Erachtens dem gegenwärtigen Stande unserer Erkenntniss anbequemt.

Die vielfach eingeführte Zergliederung des Stoffes nach Alterthum, Mittelalter und Neuzeit hat den Vortheil, sich der üblichen Eintheilung der allgemeinen Weltgeschichte anzuschliessen; aber sie besagt nichts über

---

[1] Merkwürdig ist in dieser Hinsicht die Aeusserung Taulers: ‚Ich bin in solchen Landen gewesen, wo die Menschen so männlich sind u. s. f. . . ., aber etliche Länder gebären nur weibliche Gemüther.' Frkf. Ausg. 1826, S. 73; vgl. Denifle Das geistl. Leben [2] (Freib. 1879) S. 110.

[2] Friedr. Hebbel Tagebücher. Berl. 1884.

[3] Vgl. Benndorf Ueber die jüngsten geschichtl. Wirkungen der Antike. Wien 1885 (dazu Preuss. Jahrb. LVII, 167): ‚Die geschichtliche Entwicklung der Kunst gleicht nicht dem einfach auf- und niedersteigenden Profil eines Schuttkegels in der Ebene, eher einem langgedehnten, weithin sich abstufenden Kettengebirge, in welchem massive Reihen neben- und hintereinander gipfelnder Spitzen sich um den Vorrang streiten.'

[4] Vgl. die Aeusserung Karl Ernst v. Baers (Allg. Zeit. 1891, Beil. 57).

[5] Wie wenig der Gang der mittelalterlichen Malerei und Sculptur sich mit der Entwicklung der Baukunst deckt, wie unzulässig es daher ist, die Eintheilungsgründe einfach von der Architektur zu entlehnen, hat A. Springer bereits vor Jahren ausgesprochen (Ztschr. f. bild. Kunst XV [1880], 346).

den Gang der innern Entwicklung. Man hat dann auch eine Folge von sechs bis sieben Perioden aufgestellt: altchristliche, byzantinische, karolingisch-ottonische, romanische, gothische Kunst, Renaissance mit Barocco und Rococo, 19. Jahrhundert. Aber auch diese Eintheilung trifft den innern Charakter der Richtungen nur theilweise und unterliegt für ganze Zweige des Kunstbetriebs namhaften Schwierigkeiten der chronologischen Abgrenzung.

Thatsächlich liegt die Scheidung der Geister wie die der älteren und neueren Kunstrichtung im Ausgang des 13. und Beginn des 14. Jahrhunderts. Bis dahin war der Betrieb der Kunst mehr handwerklicher Natur, dem Inhalte nach war sie an überlieferte Typen und Traditionen, an einen objectiv gegebenen Stoff gebunden; ihr Zweck war lehrhaft, ihre Mittel zum guten Theil rein symbolisch-allegorisch, sie bewahrte den Charakter der Erhabenheit, Strenge und erbaulichen Würde. Diesem ersten Zeitraum gehören die römisch-altchristliche, die byzantinische, die karolingisch-ottonische, die romanische und zum grossen Theil auch noch die gothische Kunst an.

Mit Dante und Giotto (um 1300) vollzieht sich in Poesie und Malerei die Entdeckung der Natur der Seele. Von jetzt an will innerlich Erlebtes dargestellt werden, der Künstler gebiert das Kunstwerk aus seiner individuellen Inspiration, der lehrhafte Zweck und damit die fast ausschliessliche Verwendung überlieferter Typen und Formen treten allmählich (nicht gänzlich) zurück (zweiter Zeitraum).

Das 15. Jahrhundert (Frührenaissance) geht einen mächtigen Schritt weiter. Es zieht aus den Prämissen des 14. die Forderung der Lebenswahrheit, es entdeckt die äussere Natur und die Schönheit des menschlichen Leibes. Der Naturalismus der Niederländer und Florentiner ist die höchste Blüte dieser Richtung, welche in Lionardo, Michelangelo, Raffael, Dürer ihren Abschluss findet (Hochrenaissance), und indem sie den innern Zusammenhang mit dem Geiste und den religiösen Idealen des ersten und zweiten Zeitraumes bewahrt, die höchsten Leistungen des christlichen und modernen Kunstlebens bezeichnet (dritter Zeitraum).

Mit dem Vorwalten der dritten Richtung über die ältern, mit der vorzugsweisen oder ausschliesslichen Betonung der Schönheit irdischer Erscheinungswelt und dem Zurücktreten der bisher festgehaltenen Ideale beginnt der vierte Zeitraum, der Verfall der christlichen und das Vorwalten der profanen Kunst (Giulio Romano, Holbein, Rembrandt). Die Spätrenaissance und Barocco gliedern sich diesem vierten Zeitraum ein.

Der fünfte Zeitraum zeigt den völligen Zerfall der religiösen Kunst, die ausschliessliche Herrschaft des auch an heiliger Stätte sich geltend machenden profanen Princips (17. und 18. Jahrhundert); er lauft in dem Vandalismus der Revolution und der den Ueberlieferungen der christlichen Jahrhunderte völlig fremden Kunst des Empire aus.

Der sechste Zeitraum charakterisirt sich durch das Auftreten der Romantik in Frankreich wie namentlich in Deutschland; es vollzieht sich eine Repristination christlicher Kunst in der Schule der Nazarener (Cornelius, Overbeck): was sie darstellt und will, ist wol individuell, aber nicht von dem ganzen Geschlechte durchlebt, und es stirbt daher die Schule bald dahin (19. Jahrhundert).

Das sind die Phasen innerer Entwicklung, in welchen sich die christliche Kunstgeschichte abspielt. Die letztere aber fassen wir als die Geschichte der menschlichen Phantasie, insoweit sie durch das Christenthum befruchtet sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst ausgestaltet hat. Sie ist zugleich eine Geschichte der christlichen Gesellschaft, insoweit sich dieselbe auf diesem Boden der bildenden Kunst bewegt hat, also ein Theil der allgemeinen Kunst- wie Kirchengeschichte. Die Phantasie bezieht aber ihre Nahrung wesentlich von den Thatsachen des Gemüthes; daher der nothwendige innige Zusammenhang zwischen Kunst und Religion. Der Verstand kommt dabei erst in dritter Linie als Ordner, zuweilen auch als Zerstörer des Entstandenen in Betracht.

Quellen der Kunstgeschichte.

Die unmittelbaren Quellen unseres Gegenstandes sind selbstverständlich die Kunstwerke selbst, und als mittelbare kommen dann zunächst Verhandlungen, Acte, Contracte, Rechnungen in Betracht, welche sich auf Entstehung und Bestellung der Denkmäler beziehen. Gleichzeitige oder zeitgenössische Aufzeichnungen, der Briefwechsel der Künstler, Kunstfreunde und Mäcenaten, Inventare und Reiseberichte bilden die nächste Classe von Zeugnissen, denen dann die archäologische und kunstgeschichtliche Litteratur erst folgt, mit mehr oder weniger zuverlässigen Darstellungen, welche, wie das die Natur der Sache bedingt, erst von da ab einen streng wissenschaftlichen Charakter beanspruchen kann, wo die historische Kritik ausgebildet und methodisch geübt wird.

Geschichte des Studiums.

Das wissenschaftliche Interesse an der Kunstgeschichte erhebt sich überhaupt erst, seit die Kunst selbst von ihrer Höhe herabzusteigen beginnt (Mitte des 16. Jahrhunderts). Doch eilte das Interesse am Alterthum dem voraus, welches sich auf die Gesammtentwicklung richtet: die antiquarische Liebhaberei und die Theilnahme für die Denkmäler bestand längst, ehe das historische und ästhetische Interesse sich geltend machte. Sowenig diese Dinge ins Bewusstsein des Mittelalters traten, so war doch auch dieses nicht aller Theilnahme an den Monumenten bar, namentlich da, wo sie geeignet schienen, grossen Erinnerungen der Vergangenheit oder beliebten Volksvorstellungen als Stütze zu dienen[1]. Von Zeit zu Zeit hatten hervorragende Begebenheiten, wie der Streit über die Bilder, die Kreuzzüge und die Eroberung Constantinopels (1204), die Aufmerksamkeit den Kunstwerken in etwas verstärktem Masse zugewandt; Geschichtschreiber wie Dichter gehen schon seit dem karolingischen Zeitalter nicht mehr völlig achtlos an Monumenten und Inschriften vorüber. Aber zu mehr als einer gelegentlichen Berücksichtigung hat es das Mittelalter nicht gebracht; und mehr können wir leider auch nicht bei den bedeutendsten Vertretern der humanistischen Bewegung constatiren. Der beste Theil von Petrarca's Bewunderung gilt nicht den christlichen, sondern den profanen Denkmälern des alten Rom, und das gleiche lässt sich für das ganze 14. und 15. Jahrhundert sagen: die Lionardo Bruni, Poggio, Alberti, Traversari, Ciriaco d'Ancona haben zunächst nur eine ausgesprochene Theilnahme für die Reste römischen und bald auch griechischen Alterthums.

Pomponio Leto und seine Freunde von der sogen. römischen Akademie versammelten sich in den Tagen Pauls II in den Katakomben von S. Callisto, ohne dass es ihnen einfiel, die Gemälde dieser unterirdischen Welt eines Blickes

[1] Den eingehenden Nachweis dafür liefert Ferd. Pipers Einleitung in die Monumentale Theologie. Gotha 1867. Vgl. auch de Rossi im Bull. dell' Inst. di corr. arch. 1871, p. 1.

zu würdigen. Aber auch die glänzendsten Tage des Humanismus haben daran wenig geändert. Erasmus weilte in den Tagen Julius' II in Rom und verkehrte im Vatican; gleichwol verrathen seine Briefe nirgends davon, dass ihm die Thätigkeit Michelangelo's und Raffaels einige Theilnahme abgelockt hätte. Luther verliess Rom, ohne auch nur oberflächlich von der Herrlichkeit jener Kunstepoche berührt worden zu sein.

Das Auftreten der Reformatoren musste nach mehr als einer Seite die Kunstwelt berühren: einmal praktisch, insofern es jenen Bildersturm hervorrief, welchem unzählige Kunstwerke Deutschlands, der Schweiz und der Niederlande zum Opfer fielen und gegen dessen Ausschreitungen Luther selbst Protest einlegte; dann durch die theoretischen und historischen Aufstellungen betreffs der Bilder, ihres Cultes u. s. w., wie überhaupt betreffs des christlichen Alterthums und des Mittelalters. Was in dieser Richtung seitens der Magdeburger Centuriatoren zum Erweise des Satzes, dass die ganze mittelalterliche Entwicklung nur ein Verlassen der alten christlichen Idee und Praxis darstelle, behauptet wurde, musste den heftigen Widerspruch der Katholiken herausfordern. Die Annalen Cesare Baronio's zeigen, dass im Zusammenhang dieser Controverse das Augenmerk sich nothwendigerweise den Denkmälern zuwandte, aber das Interesse war doch nur ein dogmatisch-apologetisches; antiquarische Tendenzen traten in den kirchlichen Kreisen erst stärker auf, als das merkwürdige Ereigniss vom 31. Mai 1578 die Entdeckung der Roma sotterranea herbeiführte. Freilich waren es auch hier zunächst und in erster Linie religiös-kirchliche Absichten, welche die Nachforschungen leiteten. Aber die Bemühungen der Ciacconio, l'Heureux und de Winghe zeugen für das sofort erwachende Interesse an den Bildwerken selbst. Mit Antonio Bosio's Thätigkeit ward die Katakombenforschung geschaffen; sein eminentes Talent und die unvergleichliche Hingabe an das Werk seines Lebens hätten der christlichen Kunstgeschichte schon damals eine gesicherte Grundlage schaffen können, wäre seine 1632 durch Severano veröffentlichte ‚Roma sotterranea' nicht geschrieben worden, ehe durch die französischen Benedictiner Principien und Methode der historischen Wissenschaft einigermassen festgestellt waren. Bosio's Schöpfung konnte unter diesen Umständen den Einfluss nicht ausüben, den die Bedeutung des Gegenstandes und das Genie dieses Forschers an sich gefordert hätten. Seine Nachfolger auf diesem Gebiete, die Bottari, Boldetti, Marangoni, wandelten im wesentlichen mit weniger Glück auf seinen Bahnen; die eigentlich kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte traten hinter andern Absichten in ihrer Forschung zurück, und so kann es nicht überraschen, dass die im 18. Jahrhundert in Italien gegebenen Gesammtdarstellungen der christlichen Archäologie von Mamachi, Selvaggio, Pelliccia[1] trotz eingehender Berücksichtigung der Denkmäler weit entfernt sind, eine Geschichte der christlichen Kunst anzubahnen. Unterdessen hatten freilich die Arbeiten der Mauriner in Frankreich die Quellenkenntniss ausserordentlich vermehrt, verbesserte Einsicht in die Methode gebracht und die historischen Hülfswissenschaften geschaffen, ohne welche auch die Kunstgeschichte nicht bestehen kann.

[1] Mamachi Origines et antiquitates christianae. 5 voll. Romae 1749—1752; ed. alt. Romae, 6 voll., 1841—1851. — Selvaggio Antiquitates et origines eccles. Summa. Venet. 1766; Aug. Vindel. 1767. — Pelliccia De christianae Ecclesiae primae, mediae et novissimae aetatis Politia. 3 voll. Neap. 1777; Vercell. 1780. 4 voll.; edd. Ritter et Braun, 2 voll., Coloniae 1829 bis 1838.

Der Rückschlag zeigt sich in den archäologischen Arbeiten der Italiener des 18. Jahrhunderts, der Buonarruoti, Borgia, Paciaudi, Zaccaria, der Muratori, Olivieri, Lupi, Frisi, Gori, Cancellieri und Allegranza. Montfaucon selbst hatte in seinem zweiten archäologischen Hauptwerk [1] ein Material zusammengebracht, welches wol geeignet erscheinen konnte, auf den Weg kunsthistorischer Betrachtung zu leiten.

Noch weniger als im Süden hat die christliche Alterthumskunde im Norden Europa's im 16., 17. und 18. Jahrhundert der Kunstgeschichte gedient. Zwar hatten unter den ältern Calvinisten sich Dalläus, Morini und Spanheim in polemischer Absicht mit den Bildern befasst [2], wie Molanus katholischerseits [3]. Aber im allgemeinen sah die protestantische Behandlung der christlichen Antiquitäten von Joseph Bingham herab bis auf die Augusti, Rheinwaldt, Wilh. Böhmer [4] von der monumentalen Seite des Gegenstandes ganz oder fast gänzlich ab, und es kann ihr der Vorwurf nicht erspart werden, aus confessioneller Befangenheit selbst das geflissentlich ignorirt zu haben, was unter den Händen Bosio's und seiner Nachfolger an positivem Gewinn erwachsen war. Es schien, als ob diese gesammte Litteratur für die cisalpinische Betrachtung nicht existirte. War diese Art, die christlichen Alterthümer zu behandeln, einmal eingeführt, so kann es nicht verwundern, dass sonst wohlgemeinte Darstellungen auch aus katholischer Feder die christliche Kunstgeschichte von der Archäologie mehr oder weniger ausschlossen [5].

Die allgemeine Kunstgeschichte in ihrem Einfluss auf die Ausbildung einer christlichen Kunstgeschichte.

Auf diesem Wege konnte die Einsicht und die Entwicklung der christlichen Kunst nicht vorwärts kommen: was ihr zum Leben verhalf, war einmal die Ausbildung einer allgemeinen Kunstgeschichte, dann diejenige der classischen Kunstarchäologie; bei beiden musste Derjenige zur Schule gehen, welcher den Lebensprocess der christlichen Kunst wissenschaftlich verstehen und darstellen wollte.

Italien, und hier vorab Florenz, hat wie an der modernen Kunstübung, so auch an den frühesten Erörterungen über Theorie und Praxis derselben den massgebendsten Antheil. Cennino Cennini hat um 1398 zuerst ein Receptenbuch für Modelliren, Giessen u. s. f. gegeben und dabei das Studium der Natur als ‚das beste Steuer, als die Triumphpforte des Zeichners' erklärt [6]. Die Poggio in St. Gallen geglückte Auffindung des Vitruy und die des Frontinus musste die grösste Aufregung unter den Kunstbeflissenen hervor-

---

[1] Bern. de Montfaucon Les monuments de la monarchie française. 5 vols. Par. 1729 bis 1736.

[2] Isid. Spanhemii Historia imaginum etc. Lugd. Bat. 1686. — Steph. Morini Dissertat. octo, in quibus multa sacrae et profanae antiq. monumenta explicantur. Genev. 1683. — Joh. Dallaeus De cultibus relig. Latinorum libri IX. Genev. 1671.

[3] Molanus De historia ss. imaginum et picturarum; Io. Nat. Paquot recens. Lov. 1721.

[4] Bingham Origins Eccl. or The Antiquities of Christian Church. Lond. 1708—22; neue Ausg. Oxf. 1870. In Deutschland gewöhnlich nach der latein. Uebersetzung des Grischov (10 Bde. Halle 1725 u. 1729) citirt. — Augusti († 1841) Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie. 12 Bde. Lpz. 1817 bis 1831; ders. Handb. d. christl. Archäologie. 3 Bde. Lpz. 1836. — Rheinwaldt Die kirchliche Archäologie. Berl. 1830. — W. Böhmer Die christl. kirchl. Alterthumswissenschaft. 2 Bde. Bresl. 1836. — Guericke Lehrb. d. christl. kirchl. Archäologie. Berl. 1847; [2]1859. Etwas mehr hat Schoene (Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen) die Monumente berücksichtigt.

[5] Binterim Vorzügl. Denkwürdigkeiten der christkath. Kirche. Mainz. 1829—41. — F. H. Krüll Christl. Alterthumskunde. 2 Bde. Regensb. 1856.

[6] Cennini Libro dell'arte. Ed. Tambroni 1821; ed. Milanesi Fir. 1859. Deutsch von Ilg, Wien 1871 (Quellenschr. Bd. I).

rufen[1]; jetzt konnte Leone Battista Alberti (1404—1472) seine ausgebreitete und höchst einflussreiche litterarische Thätigkeit entfalten, welche den Sieg der Antike über die mittelalterliche Uebung entschied[2]. Theoretischer Natur waren die im 15. und 16. Jahrhundert auftretenden Tractate des Lorenzo Ghiberti[3] und die Baulehre des Filarete (1400 bis c. 1469)[4], Pomponio Gaurico (über die Sculptur), Paolo Pino's ‚Dialoghi di pittura', die Schriften Lionardo da Vinci's[5], die Anweisungen über Malerei von Lodovico Dolce († 1566), Michelangiolo Biondo, Doni, Cristoforo Sorta, Gianbattista Armenini, Bernardino Campi, vor allem der ‚Riposo' des geistvollen und feingebildeten Florentiners Raffaele Borghini (1584) und des Mailänder Malers Giov. Paolo Lomazzo ‚Trattato dell' arte della pittura' (1589), neben denen etwa noch des Polifilo ‚Hypnerotomachia' (lateinisch 1467, italienisch 1499) zu nennen sind. Unterdessen war aber auch die historische Seite des Gegenstandes aufgegriffen worden. Schon in der Zeit Ghirlandajo's, zu Ende des 15. Jahrhunderts, muss in Florenz eine handschriftliche Aufzeichnung über die Künstlergeschichten der Stadt bestanden haben, aus welcher der erst in neuester Zeit veröffentlichte Antonio Billi (ca. 1480—1550 oder 1568?) schöpfte, während Billi selbst von dem Unbekannten des Cod. Magliabecch. (XVII, (17 benutzt wurde[6]. Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574) bleibt das unsterbliche Verdienst, der Welt zuerst eine eingehende Geschichte der italienischen Künstler geboten zu haben (1550 bezw. 1568)[7]. Zahlreiche Irrthümer in den einzelnen Angaben und die einseitige Bevorzugung der Florentiner Meister gegenüber andern sind schon früh bemerkt worden. Schlimmer ist, dass Vasari jedes Verständniss für die vor die Renaissance fallende Kunst des christlichen Alterthums und des Mittelalters fehlt. Diese völlige Unzulänglichkeit seines Urteils für alles, was vor Giotto liegt, muss angesichts der sich noch immer wiederholenden Versuche, durch den Recurs auf Vasari die ältere italienische Kunstgeschichte zu verwirren, ausdrücklich betont werden.

Im 17. Jahrhundert und noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben immer die antiquarischen Interessen die Herrschaft bewahrt und sich

---

[1] Ed. princeps beider Romae 1486; ed. Fra Giocondo Ven. 1511.

[2] Opere, ed. Bonucci Fir. 1843—49; Kl. kunsthist. Schr., übers. v. Janitschek, Wien 1877 (Quellenschr. Bd. XI). Die Vollendung des Werkes ‚Della pittura' fällt 1435, ‚De re aedificatoria' 1460—1489.

[3] Lor. Ghiberti Comm. (e cod. Magliab.), Bruchst., gesamm. im I. Bde. der Le Monnier-Ausg. des Vasari (1843) p. V—XXXV.

[4] Filarete's Tract. über die Baukunst u. s. w., herausgeg. v. W. von Oettingen, Wien 1890 (Quellenschr. N. F. Bd. III).

[5] Hiervon sind Lionardo's Schriften in der Ambrosiana zu Mailand, in Paris, London und Windsor erhalten. Erste Ausg. des Tratt. della pittura, ed. de Fresne, Par. 1681. — Richter The literary Works of L. da Vinci. Lond. 1881 f. — M. Jordan Das Malerbuch des L. da Vinci. Lpz. 1898. Erste correcte Ausg. durch Ludwig in Eitelbergers Quellenschriften, Wien 1881.

[6] Corn. de Fabriczy Il libro di Antonio Billi (Arch. stor. ital. 1891 V, 7). Wieder herausgeg. v. C. Frey, Berl. 1892. — Den Cod. Magliabecch. XVII, 17 gaben wieder Frey (Berl. 1892), besser de Fabriczy (Il codice dell' anonimo Gaddiano [Arch. stor. ital. 1893 V, 12]) heraus.

[7] Vasari's ‚Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti' erschienen, von Paolo Giovi angeregt, zuerst in Florenz 1550, dann sehr vermehrt 1568; nach der Ausg. von Bologna 1548 gab Bottari die seinige in Rom, 3 Bde., 1759. Die beiden Hauptausgaben unseres Jahrhunderts sind die von den Gebrüdern Carlo und Gaetano Milanesi und P. Vincenzo Marchese besorgte Le Monniersche (Flor. 1845 f.) und die neueste von Gaetano Milanesi. 9 Bde. (Flor., Sansoni, 1878 - 1885). Deutsche Uebers. von Schorn u. Förster. 6 Bde. Stuttg. 1832—1849. Ein die Ergebnisse der neuesten Forschung bietender krit. Commentar bleibt noch zu wünschen.

zunächst in der Publication zahlreicher Werke des Alterthums bewährt (Bartoli, Bellori, Scipione Maffei, Paciaudi); für unsern Zweck ist aus Italien besonders des verdienstvollen Unternehmens Francesco Bianchini's (1662 bis 1720) und seines Neffen Giuseppe Bianchini zu gedenken, welche die Darstellung der Universal- wie Kirchengeschichte durch Einbeziehung der Monumente in geeigneter Weise zu beleben suchten [1].

Auch die Niederlande und England nahmen theils direct theils indirect durch Vertiefung der litterarischen Unterlage an diesen antiquarischen Bestrebungen theil. Dort hatten schon im 16. Jahrhundert geistliche Würdenträger, wie Granvella, grosse Gelehrte, wie Lipsius, Casaubonus, Salmasius, der Sache genützt; Künstler, wie Venius und Rubens (1577—1640), richteten ihr Augenmerk auf die Durchdringung des Alterthums. In England hatte Francis Baco von Verulam (1560—1626) das Alterthum als die Jugendzeit der Menschheit (antiquitas saecli iuventus mundi) proclamirt; dem Alterthum galt seither die ungeschwächte Aufmerksamkeit der Liebhaber und Antiquare.

Aber schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts sehen wir Frankreich auch auf diesem Gebiete den Principat an sich reissen. Die mächtigen Antriebe, welche von einem Gelehrten wie Claude Favre Peiresc (1580—1637) ausgingen, kamen allen Zweigen der Archäologie zu gute und eröffneten eine von Künstlern, wie Poussin (1594—1665), gelehrten Reisenden, wie Jacques Spon (1647—1685), enthusiastisch geförderte nationale Thätigkeit, welche in der 1679 von Colbert gestifteten Académie des Inscriptions et Belles-Lettres in Verbindung mit der schon 1665 inaugurirten Académie de Peinture et Sculpture einen Mittelpunkt fand, wie kein anderes Land ihn aufzuweisen hatte. Von Poussin angeregt, fasste ein Mitglied dieser beiden Akademien, André Félibien (1619—1695), zuerst den Plan einer allgemeinen Kunstgeschichte und hinterliess in seinen ‚Entretiens' Aufzeichnungen, die auch jetzt noch ihren Werth nicht verloren haben [2]. Die Thätigkeit der Benedictiner, insbesondere diejenige Montfaucons, war dann dazu gekommen, um endlich das Auftreten eines Mannes wie des Grafen de Caylus (1692—1765) zu ermöglichen, in welchem sich die gesammte archäologische Bildung der Zeit darstellte und dessen unvergleichliche Hingebung an den Gegenstand kaum ihresgleichen fand. Unter Caylus' Händen hat die archäologische Kritik, das Vermögen, Echtes von Unechtem zu unterscheiden, grosse Fortschritte gemacht; zum erstenmal begegnen wir bei ihm dem Versuch, bestimmte Epochen in der Entwicklung zu unterscheiden und aufzuweisen, während seine nüchterne und kalte Art, die Dinge zu schauen und zu prüfen, ihn vor den ästhetischen Irrthümern der gleichzeitigen Popularphilosophie schützte [3].

---

[1] Fr. Bianchini Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi. Roma 1697. — Die auf die Kirchengeschichte gerichteten Absichten Bianchini's kamen nach seinem Tode auch nur theilweise (für die ersten zwei Jahrh.) durch seinen Neffen zur Verwirklichung: Ios. Bianchini Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae, comprobatae monumentis etc. Romae 1752—1754.

[2] Félibien Orig. de la peinture. 1660; Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. 1676—1690; Conf. de l'Acad. de Peinture. 1669; Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. 2 vols. 1685.

[3] Caylus' Hauptwerk ist der ‚Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises'. 7 vols. Par. 1752. Vgl. zu seiner Charakteristik Justi Winckelmann II, 80. 86—94. Wichtig für die ganze archäol. Zeitgesch. seine Correspondenz mit Paciaudi (1757—1765), herausgeg. v. Sérieys, Par. 1802, vollst. v. Nisard, 2 vols., Par. 1877. Eine gute Uebersicht seiner Thätigkeit gibt Stark Handb. d. Archäol. d. Kunst I, 149 f.

Deutschland brauchte lange Zeit, ehe es in antiquarischer Hinsicht seine westlichen Nachbarn einholte. Zwar hatte es ihm im 16. Jahrhundert an gelehrten und vornehmen Sammlern nicht gefehlt, und Scaliger und Jan Gruter in Heidelberg (1560—1612) hatten die Theilnahme für die Inschriften mächtig gefördert. Aber der Dreissigjährige Krieg nahm auf lange Zeit hinaus Musse und Mittel zur Fortsetzung dieser Studien. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts (1679) erschien J. von Sandrarts (1606—1688) ,Teutsche Akademie', dann suchten Ezech. Spanheim (1629—1710) und Lorenz Beger (1653—1705) den kunstarchäologischen Werth der Münzen festzustellen. Allmählich aber erhob sich in der deutschen Schule wieder das eindringliche Studium der Philologie; ihr ist die Grundlage zu danken, auf welcher sich die Wissenschaft der antiken Kunst erhob, deren gefeierter Begründer Joh. Joachim Winckelmann (1717—1768) werden sollte. Begünstigt durch den unermesslichen Zuwachs, welchen die Denkmälerkunde aus der fast gleichzeitigen Entdeckung von Herculaneum und Pompeji (seit 1748), aus den Ausgrabungen in Sicilien, Unteritalien, Dalmatien und Griechenland gewann, konnte Winckelmann zunächst die Kunst der Griechen als den Höhepunkt der Antike und als ewig giltigen Massstab jeder andern erweisen, zugleich der Plastik ihre in jener dominirende Stellung geben und zuerst die Aufeinanderfolge der Stile, d. h. der die Idee wiedergebenden Form, aufweisen. Damit wurde die Kunstgeschichte der Gesammtgeschichte der Menschheit als ein integrirender Bestandtheil eingeordnet, der Begriff der Kunst als ein selbständiger hingestellt und der archäologischen und culturgeschichtlichen Detailforschung gegenüber in ihrem Rechte und ihrer bevorzugten Stellung anerkannt[1]. Den tiefen Eindruck, welchen Winckelmanns Forschungen in der classischen Litteratur Deutschlands zurückgelassen, zeigen die kritischen Arbeiten Lessings und die Bestrebungen Goethe's und des Weimarer Kreises, während in Italien die Fea, Lanzi, Nibby, Guattani, Bottari und Visconti seinen Spuren folgen. Mit dem Ende des Jahrhunderts sammeln sich auch Künstler und Kunstfreunde in Rom (Carstens, Koch, Thorwaldsen, Wagner), die in Verbindung mit Canova im Geiste Winckelmanns fortzuarbeiten suchen und deren Absichten in Zoëga (1755—1809) concentrirt erscheinen. Die äusserste Sorgfalt der Einzelforschung, die kritische Beobachtungsgabe und die philosophische Veranlagung dieses ausgezeichneten Mannes bilden die Ueberleitung zu dem kritischen Betrieb der Archäologie im 19. Jahrhundert und haben auch speciell in Rom eine Nachwirkung hinterlassen, welche der Neubegründung der christlichen Archäologie zu gute kommen musste. Vorab bewahrte die classische Archäologie noch immer die fast ausschliessliche Herrschaft über das Interesse des gelehrten wie des dilettirenden Publicums. Das Bekanntwerden der ägyptischen Denkmäler, die ganz neue Offenbarung über die wahre Blütezeit hellenischer Kunst, welche die Elgin-Marbles, seit 1806, aus ihrer Heimat nach London übergeführt, zubrachten, endlich die für die besiegten Nationen so beleidigende, sachlich so fördernde Ansammlung kostbarer Kunst-

Winckelmann.

Zoëga.

[1] Winckelmann Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunst in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresd. 1755; Gesch. d. Kunst des Alterthums. Ebd. 1764; französ. 1766, dazu die Anmerkungen, ebd. 1767; Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Ebd. 1761; Monumenti inediti. 1767. Gesammtausgabe seiner Werke (8 Bde.) Dresd. 1808—1820. 1829. 1847. Vollständig nur die Ausg. Eiselleins (12 Bde. Donaueschingen 1825—1829) und die italienische: Opere di C. G. Winckelmann (12 voll. u. 1 vol. tavole in-fol. Prato 1830—1834). Vgl. jetzt C. Justi Winckelmann, sein Leben, seine Werke und

schätze in Paris: alle diese Umstände brachten neue, unerhörte Bewegung in die Kunstwelt und führten Engländer, Franzosen und Deutsche im Verein mit den Italienern zu immer emsigerer Bearbeitung des Denkmälervorraths wie zu besserer Ergründung und Reconstruction antiker Technik und Stilformen. Während die Franzosen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich hauptsächlich den kunsttheoretischen Untersuchungen zugewandt (Ch. Batteux, 1713—1780; Denis Diderot, 1713—1784; Ét. Falconet, 1715 bis 1791; Henri de Watelet, 1718—1786) und die Cochin (1715—1790) und J. J. Barthélemy (1716—1795) das Bild des Alterthums anschaulich zusammenzufassen gesucht hatten, so stellte sich nun in den Tagen der napoleonischen Herrschaft eine namhafte Erweiterung des Gesichtskreises ein: man begann auch ein stärkeres wissenschaftliches Interesse an den Schöpfungen späterer Zeiten, auch der christlichen Denkmäler, zu gewinnen, welche durch Ant. Louis Millin[1] (1759—1818) und Quatremère de Quincy (1755 bis 1849), wenn auch immerhin nur nebenher, der Nation zur Kenntniss gebracht wurden[2].

D'Agincourt. Millins Reise in den Süden Frankreichs hatte die Aufmerksamkeit zum erstenmal auf die dort erhaltenen Reste altchristlicher Sculptur gelenkt; weit wichtiger noch war, für unsern Gegenstand, das Unternehmen eines andern Franzosen, Seroux d'Agincourt (1730—1814), eines Schülers von Caylus, welcher den Gedanken erfasst hatte, Winckelmanns Geschichte der alten Kunst für die Jahrhunderte des Mittelalters bis zum 16. fortzuführen[3]. D'Agincourts ‚Histoire de l'art depuis la décadence jusqu'à son renouvellement' stellt in ihrem Plane einen höchst bedeutsamen Fortschritt in der allgemeinen Kunstgeschichte und insbesondere der christlichen dar; in der Ausführung blieb sie freilich weit hinter der Idee zurück; noch war der Mann nicht gekommen, welcher für die mittlere und neuere Zeit das zu bedeuten im stande war, was Winckelmann für die classische Archäologie der Kunst gewesen. Dieser Mann konnte überhaupt erst kommen, nachdem zu Anfang unseres Jahrhunderts eine Reihe geistiger Bewegungen die Würdigung der mittlern und spätern, der christlichen Kunst ermöglicht hatten. Das war das Werk jener Ausbildung und Verfeinerung des historischen Sinnes und jenes Aufschwungs nationaler Gesinnung, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in

---

seine Zeitgenossen (2 Bde. Lpz. 1866—1872), und die Bibliographie bei Stark Handb. d. Arch. d. Kunst I, 198 f.

[1] Millin Antiquités nationales. 5 vols. Par. 1790—1798; Introduction à l'étude des monuments antiques. 4 parts. Par. 1796—1812; Voyage dans les départements du midi de la France. 5 vols. Par. 1807—1811; Voyage en Savoie, en Piémont. 2 vols. Par. 1816; Voyage dans le Milanais, à Plaisance, à Crémone etc. Par. 1817; u. a.

[2] Von Quatremère de Quincy kommen hier in Betracht: Dictionnaire d'architecture. 3 vols. Par. 1788 u. 1825; Hist. de la vie et des ouvrages de Rafaël. Paris 1824; Hist. de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI[e] siècle jusqu'à la fin du XVIII[e]. 2 vols. Par. 1830; Hist. de la vie et des ouvrages de Michel-Ange. Par. 1835.

[3] Seroux d'Agincourt war seit 1778 ganz nach Italien übergesiedelt, wo ihn Goethe 1787 sah. Die ‚Histoire de l'art depuis la décadence jusqu'à son renouvellement, par les monuments' gelangte im französischen Original erst Par. 1826, in 6 Bdn., an die Oeffentlichkeit. Sie ward ins Italienische (Mil. 1824—1825) und durch F. v. Quast ins Deutsche übersetzt (Berl. 1840, bill. Ausg. Frkf. a. M., o. J.). Leider sind die Abbildungen d'Agincourts nicht bloss weit entfernt von dem, was die heutige Reproduction leistet, sie sind auch vielfach unzuverlässig, und d'Agincourts Fides selbst ist kürzlich nicht ohne Grund angegriffen worden (vgl. Wilpert D'Agincourts Katakombengemälde [in Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthumskunde u. s. w. IV, 331 f] und: ders. Die Katakombengemälde u. ihre alten Copien [Freib. 1891] S. 70 f.).

Deutschland einstellen. Seit dem Beginn desselben hatte die zeitgenössische Philosophie eine Wendung genommen, welche der Geschichte zu gute kommen musste. Zum erstenmal hatte Schelling die Entwicklung des Menschengeschlechtes nicht dogmatisch, sondern historisch zu begreifen gelehrt, jedem Volk das Seine und jeder Zeit das Ihre gegeben, und die ganze Geschichte als ein Epos, im Geiste Gottes gedichtet, geschaut. Damit allein schon war der pomphaften antinationalen Uebertreibung des Classicismus gegenüber auch die christlichnationale Vergangenheit der Nation zu Ehren gebracht. Trotz der vorübergehenden Begeisterung Goethe's für das Strassburger Münster (1772) war der Classicismus nicht im stande gewesen, die deutsche Nation sich selber zurückzugeben. Gerade unter dem Druck der auf einem unhistorischen Blendwerk beruhenden napoleonischen Fremdherrschaft erwachte das nationale Bewusstsein. Unbefriedigt von dem classischen Idealismus flüchtete es sich in die eigene Vergangenheit, aus der dem entwürdigten und niedergetretenen Volke die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters und seiner grossen Kaiser entgegentrat. Eine versunkene und vergessene Welt stieg auf einmal wie durch Zauber aus der Erde empor: das Mittelalter erschloss den unerschöpflichen Schatz seiner Geschichte, seiner Poesie und Kunst; das blasirte Geschlecht des angehenden Jahrhunderts lernte zu seinem Erstaunen eine Welt voll tiefer, geistiger Bedeutung, voll inniger, gewaltiger Empfindung, voll warmer und starker Frömmigkeit kennen, und es lernte sie kennen als seine eigene glorwürdige Jugendzeit. Die Romantiker, welche die anmuthigen, lieblichen, so unendlich tiefsinnigen Dichtungen des Mittelalters, welche die sittlich strengen, idealen Schöpfungen der deutschen Gothik verehrten und ihren Zeitgenossen nahe zu bringen suchten, — sie waren die grössten Feinde des Franzosenthums, welche diesem unbewusst im Norden Deutschlands und am Rheine emporwuchsen. Dort war es die Poesie, welche in Novalis und seinen Gesinnungsverwandten national-christlicher Anschauung die Wege bahnte; hier, am Rheine, richtete sich der Blick vornehmlich auf die Werke der mittelalterlichen Kunst, welche die Wallraf, Boisserée, Görres zu sammeln und zu erhalten suchten. Von beiden Richtungen angeregt, fand sich in Rom eine Schaar junger Künstler zusammen, welche auf der einen Seite die Befreiung von den Banden französischen Geschmackes, auf der andern den Anschluss an die grosse Kunst der Frührenaissance auf ihre Fahne schrieb. Das Beginnen der Cornelius, Overbeck und ihrer Nachfolger, der sogen. Nazarener, sah sich bald in energischer Weise durch das ästhetische Urteil der romantischen Schule bestätigt. W. von Schlegel vertrat noch eine gewisse Vermittlung mit dem Classicismus [1], während Wackenroders ‚Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders' (1797) [2] und Tiecks ‚Phantasien' [3] (1799) schon zu Ende des 18. Jahrhunderts den innersten Gedanken der Romantiker ausgesprochen hatten. Friedrich von Schlegel, mit den Kunstschätzen von Paris und Wien vertraut geworden, führte diesen Gedanken in philosophischem Tiefsinn, aber auch in zweifellos einseitiger Willkür aus [4], während Sulpiz Boisserée (1783—1854), ebenso von den Romantikern wie von Goethe beeinflusst und

Die Romantiker.

[1] A. W. v. Schlegel Dram. Kunst I, 6 f.; ders. in seinem ‚Athenäum'.

[2] W. H. Wackenroder Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797.

[3] Ludw. Tieck, Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hamb. 1799; Berl. 1814. Ueber den Antheil Tiecks und Wackenroders an beiden Schriften s. Köpke Tieck II, 292. 294. Koberstein D. NL. IV, 582.

[4] In seinem ‚Europa' I. Bd. (1803), Werke Thl. VI.

ebenfalls durch das Studium der in Paris angesammelten Bilder aus Italien und den Niederlanden angeregt, den Werken der kölnischen Schule und vor allem dem Kölner Dom seine Aufmerksamkeit zuwandte und damit wesentlich dazu beitrug, die Kunstgeschichte von den Höhen sehr unsicherer theoretischer und ästhetischer Erörterungen auf den fruchtbaren Boden der Einzelforschung herabzuziehen [1].

Einfluss der historischen Methode. Die Ausbildung des historischen Sinnes, wie sie sich seit Anfang unseres Jahrhunderts in der Philologie (F. A. Wolf, J. und W. Grimm, Humboldt) und der Geschichtswissenschaft (hier vor allem durch B. G. Niebuhr) vollzog, musste auch für die Kunstgeschichte die allergrösste Bedeutung haben und die der Winckelmannschen Auffassung noch anhaftenden Mängel beseitigen. Es handelte sich vor allem um genauere Durchforschung der litterarischen und inschriftlichen Quellen, um aufmerksamere Beobachtung der die Kunstwerke bedingenden Unterschiede im Charakter von Völkern und Stämmen, der geographischen und klimatischen Verhältnisse. Ein zutreffendes Bild all dieser Erscheinungen war erst möglich, seit die Erleichterung des Verkehrs eine vollständigere Anschauung des gesammten Denkmälervorraths gestattete. Jetzt wurde allmählich die Bedeutung des 1832 von Ed. Gerhard aufgestellten Satzes erkannt: ‚Monumentorum artis qui unum vidit, nullum vidit, qui millia vidit, unum vidit.‘ Von grösster Bedeutung war in dieser wie in vielen andern Rücksichten die Gründung des Instituts für archäologische Correspondenz in Rom, an welcher Bunsen (1791—1860) und Ed. Gerhard (1795—1867) den thätigsten Antheil hatten. Damit war einmal den antiquarischen Bestrebungen der Deutschen Mittelpunkt und Schule geschaffen; andererseits aber vor allem das feste Band geschlossen, welches seither die italienische und deutsche Alterthumsforschung zusammenhält; wir werden sehen, von welchem Werthe dies Band für die Begründung einer wissenschaftlichen christlichen Archäologie und Epigraphik sein konnte.

Damit war der Boden bereitet, auf welchem sich die Schöpfung einer Kunstgeschichte der mittlern und neuern, also auch der christlichen Zeit, v. Rumohr. vollziehen konnte. Karl Friedr. v. Rumohr (1785—1843) muss als der Begründer einer solchen bezeichnet werden. Sein Hauptwerk, die ‚Italienischen Forschungen‘ (1827—1831), ist nicht nur auf einer vor ihm nicht erreichten Auffassung der mittelalterlichen und Renaissance-Denkmäler Italiens aufgebaut; es hat auch zuerst mit Glück und Energie auf die Nothwendigkeit hingewiesen, der Kunstgeschichte durch gewissenhafte archivalische Forschung eine gesicherte Grundlage zu geben, während die dem ersten Bande vorausgehenden Erörterungen über Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen die bisherige Unklarheit über Natur und Idee, Ideal, Typus u. s. f. aufzuweisen und die Begriffe richtigzustellen suchten [2]. An Winckelmann und Lessing tadelt Rumohr, dass sie viel mehr von dem Eindruck einzelner Kunstgebilde des Alterthums als von einem ursprünglichen oder mit grosser Verstandesschärfe abgesonderten Begriffe der Kunst ausgingen. Von hervorragender Bedeutung für die Werthschätzung der spätern Kunstentwicklung war der

[1] Sulp. Boisserée Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms zu Köln. Stuttg. 1821—1833. Münch. 1842; Denkmale d. Baukunst am Niederrhein vom 7. bis 13. Jahrh. Münch. 1830—1833; [2] 1842. Vgl. seine Briefe in: Sulp. Boisserée. 2 Bde. Stuttg. 1862.

[2] K. F. v. Rumohr Ital. Forschungen. 3 Bde. Berl. u. Stettin 1827—1831. Vgl. über den Verf. H. W. Schulz v. Rumohr, sein Leben und seine Schriften, mit einem Nachwort von C. G. Carus. Lpz. 1844. Pobl in D. Biogr. XXIX, 661.

Nachweis, dass ‚nur wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigenthümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist, das Wesen der Kunst rein aufzufassen, ihre einzelnen, oft nur scheinbar einander widerstrebenden Leistungen aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu überschauen und allgemein giltige Grundsätze aufzufassen und festzustellen vermöge, nach welchen einestheils unter allen Umständen Gutes entstehen muss, anderntheils über den Werth jeglicher Richtung und Leistung mit gleichmässiger Gerechtigkeit zu entscheiden ist' (S. 6). Weit entschiedener, als das jemals vor ihm geschehen, will er die Kunst recht in das innerste Heiligthum alles geistigen Wirkens und Lebens versetzen. Sie ist ihm aber ‚eine dem Begriff oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche sowol Auffassung als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfniss der Mittheilung erfüllen. Auch ohne alle Erfahrung über die Grösse ihrer Leistungen werden wir demnach schon aus ihrem Begriffe schliessen müssen, dass erst die Kunst das geistige Leben und Wirken vollende; dass sie das Gebiet des Geistes erweitere und ausrunde; dass sie Wünsche und Bedürfnisse der Seele befriedige, welche der Begriff stets unerfüllt lässt' (S. 8). ‚Unter den Dingen nun, welche nicht einzig dem abgesonderten Denken, vielmehr auch, und vornehmlich der anschaulichen Auffassung unterliegen, welche mithin, da es Verwegenheit wäre, gleich einigen unserer Vorgänger dem Genius vorzugreifen, ohne einige Ausnahmen Gegenstände der Kunst sind oder doch sein könnten, ist die menschliche Seele, und wie Einige wollen, auch solches, was nach Analogien der sittlichen Natur von übersinnlichen Dingen geahnt oder deutlich erkannt wird, einleuchtend der edelste und wichtigste Gegenstand der künstlerischen Auffassung' (S. 10 f.). Damit war der einzige Standpunkt gewonnen, von welchem aus die Existenzberechtigung einer christlichen Kunst und endlich deren Ebenbürtigkeit mit der antiken erkannt und festgehalten werden konnte. Dabei hat Rumohr den festen Boden, welchen die bisherige Kunstkritik gewonnen hatte, keineswegs verlassen; denn er hat anerkannt, ‚dass die Formen, in denen die Kunst darstellt, gegebene, nothwendige, mithin solche sind, welche unter allen Umständen müssen erlernt und erworben werden' (S. 22); ‚dass die Griechen zuerst die innere, nothwendige, gegebene Bedeutsamkeit entdeckten, welche, wenn wir nur sehen wollten, über alle Gebilde der Natur verbreitet ist' (S. 26), auf welcher allgemeinen Bedingung aller bildenden Kunst die unmittelbare Verständlichkeit der griechischen Kunstgebilde beruht. Er betonte weiter, ‚dass die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten wie die geistigsten, darstellen, ohne Ausnahme in der Natur gegeben seien' (S. 83); ‚dass Künstler sich dem Eindruck der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen, sowol weil diese die einzigen allgemein fasslichen Typen aller Darstellung durch die Form in sich schliessen, als auch weil sie für Künstler eine unversiegbare Quelle geistiger Anregungen sind, da auch die Natur sich gefällt, was immer der künstlerischen Auffassung werth ist, in ihren mannigfaltigsten Formen auszudrücken und darzustellen' (S. 84). Und damit war der Punkt gewonnen, von welchem aus die innere Bedeutung der Kunst der Renaissance in ihrem Verhältnisse zu der ihr voraufgehenden des frühern Mittelalters und des Alterthums zu würdigen war.

Die Kunstgeschichte in Deutschland.

Das Vorgehen Rumohrs hat für die allgemeine Kunstgeschichte sehr bald reiche Früchte getragen, und kaum zehn Jahre nach dem Abschluss der ‚Italienischen Forschungen' konnte man schon die ersten Versuche zusammenhängender Darstellungen des weit auseinander liegenden Stoffes wagen. Franz Kugler († 1858) unternahm es zuerst, in einem kurzgefassten Handbuch (1842 f.) den Gesammtplan einer Kunstgeschichte zu entwickeln[1], was K. Schnaase (1798—1875) zu gleicher Zeit in umfangreicherer Weise in seiner ‚Geschichte der bildenden Künste' versuchte. Das leider nie vollendete Werk spricht als Ziel der Kunstgeschichte aus: ‚das Wesen des Volkes zusammengefasst wie in einem Spiegel zu zeigen, so dass ein scharfer Blick und richtiges Urteil auch auf die verborgenen Stellen schliessen könnte'[2]. J. D. Passavant[3] († 1861), Gustav Friedrich Waagen[4] (1794—1868), Hotho[5] (1802—1873) und Reumont (1808—1887) müssen als die bedeutendsten Mitarbeiter in den von Rumohr eingeleiteten Bahnen bezeichnet werden. An zusammenfassendem Geiste und an Feinheit des Kunsturteils überragte bald Jakob Burckhardt in Basel (geb. 1818) alle zeitgenössischen Kunsthistoriker. Die Schätze italienischer Kunst zum Gemeingut aller gebildeten Deutschen zu machen, haben sein ‚Cicerone' und seine ‚Cultur der Renaissance in Italien' mehr als jede andere litterarische Erscheinung beigetragen[6]. Neben ihm hat lange Zeit Anton Springer (1825—1891) als tonangebender Führer der historischen Richtung einen grossen, für die methodische Ausbildung der Kunstwissenschaft bedeutenden Einfluss geübt[7], während Herman Grimm (geb. 1828), in der Einzelforschung oft angefochten, in fruchtbarster Weise das Band zwischen allgemeiner Cultur- und Kunstgeschichte aufrecht zu erhalten bestrebt war und die Heroengestalten der Renaissance durch den Reichthum und die Originalität seiner Gedanken der Nation näher brachte[8]. Derselben Zeit gehören

[1] Fr. Kugler Handb. d. Kunstgesch. 2 Bde. Berl. 1847; [5] bearb. v. W. Lübke Stuttg. 1872; Handb. d. Gesch. d. Malerei. 3 Bde. Lpz. 1837; [3] bearb. v. Blomberg Lpz. 1867; Gesch. der Baukunst. 3 Bde. Stuttg. 1856—1859; Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgeschichte. 3 Bde. Stuttg. 1854.

[2] Schnaase Gesch. d. bild. Künste. Düsseldorf 1843; [2] (8 Bde.) herausg. v. Lützow, Lübke u. a. Stuttg. 1879. Der achte Band schliesst mit der historischen Einleitung in die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts und gibt noch Brunellesco. Ders. Niederl. Briefe. Stuttg. 1834.

[3] Passavant Ansicht über die bild. Künste. Heidelb. 1820; Rafael von Urbino. 3 Bde. Lpz. 1839—1858; Kunstreise durch England u. Belgien. Frankf. 1833; Christl. Kunst in Spanien. Lpz. 1853; Le peintre-graveur. 6 vols. Lpz. 1860—1864.

[4] Waagen Kunstwerke u. Künstler in England. 2 Bde. Berl. 1837—1838; desgl. in Paris. Berl. 1839; desgl. in Deutschland. 2 Thle. Lpz. 1853—1855; Treasures of Art in Great Britain. 4 vols. Lond. 1854—1857; Handb. d. deutschen u. niederl. Malerschulen. 2 Bde. Stuttg. 1862; Kl. Schriften. Stuttg. 1875.

[5] Hotho Gesch. d. deutschen und niederländ. Malerei. 2 Bde. Berl. 1842 f.; Die Malerschule Huberts von Eyck. 2 Bde. Berl. 1855 f. Gesch. d. christlichen Malerei. 3 Lfgn. Berl. 1867—1872.

[6] Burckhardt Die Kunstwerke d. belg. Städte. 1842; Cicerone, Anl. z. Genuss der Kunstwerke Italiens. Lpz. 1854; [6] bes. von Bode Lpz. 1893; Die Cultur der Renaissance in Italien. [3] Lpz. 1877; [4] (2 Bde.) bes. v. Ludw. Geiger Lpz. 1885; Gesch. d. Renaissance in Italien. Lpz. 1868 u. ö.; bes. von Holtzinger Stuttg. 1891.

[7] Springer Kunsthist. Briefe. 1852 bis 1857; Handb. d. Kunstgesch. Stuttg. 1855; Paris im 13. Jahrh. Lpz. 1856; Bilder aus der neuern Kunstgesch. Bonn. 1867; [2] 1887; Rafael und Michelangelo. 2 Bde. Lpz. 1877; [2] 1884; Die Baukunst des christl. Mittelalters. Bonn 1854; Grundzüge d. Kunstgesch. 4 Bdchen. [4] Lpz. 1895 f.; vgl. Aus meinem Leben. Berl. 1892.

[8] Grimm Essays (seit 1859); Leben Rafaels. Berl. 1872; [2] 1886; Leben Michelangelo's. 2 Bde. Hannov. 1860; [5] 1879.

noch Unger, Ernst Förster, Eitelberger (1817—1885), Herm. Riegel (geb. 1834), Herm. Hettner (1821—1882), Wilhelm Lübke (1826—1893) an, von denen der Letztere ausser seinen Studien über die deutsche Renaissance hauptsächlich für die Popularisirung der bisher gewonnenen Resultate wirkte [1]. Eine jüngere Generation stellen Zahn, Thausing, W. Schmidt, Franz Reber, Alfr. Woltmann (1841—1880), Ed. Dobbert, C. v. Lützow, Bucher, Rud. Rahn, J. v. Falke, W. Bode, Rob. Dohme (1845—1893), Lippmann, K. Justi, Hub. Janitschek (1847—1893), Lange, Henry Thode, R. Vischer, Semper, Dehio, Schmarsow, Lind und viele Andere dar, mit deren Namen wir an die von unserer Darstellung ausgeschlossene Gegenwart gelangen.

Nicht zu unterschätzen ist die Fülle reicher Belehrung und speciell die Verfeinerung der Analyse der Bauformen, welche der Kunstwissenschaft aus der Mitwirkung gelehrter Architekten entsprang. Nach dem Vorgange Karl Friedr. Schinkels (1781—1841), der den hellenischen Kunstgeist in seiner vollen Reinheit erfasste, haben Mertens und Ungewitter die Gothik, Karl Bötticher und Gottfr. Semper (die Tektonik der Hellenen und Römer 1844—1852), neuestens Durm die Stilformen nach ihrer technischen Seite, Hübsch, Lotz, Hase, Essenwein und Adler die Architektur des Mittelalters zum besondern Gegenstand scharfsinnigster Untersuchungen gemacht. W. Lotz verdanken wir auch die erste, nach dem Vorbild der Franzosen unternommene Kunststatistik [2]. Nach den siebziger Jahren kam in Deutschland allmählich das für eine gesicherte Fundamentirung der nationalen Kunstgeschichte so wichtige Geschäft der Inventarisirung der Kunstdenkmäler in Gang, das nach dem Vortritt von Kurhessen und Elsass-Lothringen jetzt in den meisten Staaten in Angriff genommen ist und zu welchem durchschnittlich der von F. X. Kraus für ‚Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen' entworfene Plan kunsttopographischer Urkundenbücher adoptirt ist [3].

Bei all diesen Unternehmungen war der Fortschritt der reproductiven Künste und insbesondere der Photographie von grösstem Nutzen, wie denn

[1] W. Lübke Die mittelalterl. Kunst in Westfalen. 1853; Gesch. d. Renaissance in Frankreich. 1868; [2]1885; Vorschule zum Abriss der Gesch. der Baustile. [4]Lpz. 1878; Studium d. kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. [6]1873; Gesch. d. Architektur. [5]Lpz. 1875; Gesch. d. ital. Malerei. Lpz. 1878 f.; Grundriss d. Kunstgesch. [8]1879; Gesch. d. Plastik. [3]Lpz. 1880; Gesch. d. deutschen Renaissance. [2]Stuttg. 1881; Gesch. d. deutschen Kunst. Stuttg. 1890.

[2] W. Lotz Kunsttopographie Deutschlands. 2 Bde. Kassel 1867; Die Baudenkmäler im Regierungsbez. Wiesbaden, herausg. von Friedr. Schneider. Berl. 1880.

[3] F. X. Kraus Kunst und Alterthum in Els.-Lothr. 4 Bde. Strassb. 1876—1892; ders., in Verbindung mit Durm u. Wagner, Die Kunstdenkmäler d. Grossherzogth. Baden. Freib. 1887 f. — Nordhoff Kunst u. Geschichtsdenkm. Westfalens. Warendorf 1886 f.; Beschr. Darstellung d. ältern Bau- u. Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen. Halle 1879 f.; Baudenkm. d. Regierungsbez. Stralsund. Stett. 1881 f.; Bau- u. Kunstdenkm. der Provinz Westpreussen. Danzig 1884 f. — Haupt Bau- u. Kunstdenkm. d. Prov. Schlesw.-Holstein u. Lauenburg. Kiel 1886 f. — Steche Kunstdenkm. d. Königreichs Sachsen. Dresd. 1882 f. — Lehfeldt Bau- u. Kunstdenkm. d. Rheinprov. I. Düsseld. 1886. — Clemen Kunstdenkm. d. Rheinprov. Düsseld. 1891 f. — Bergau Inventur d. Bau- u. Kunstdenkm. in d. Prov. Brandenburg. Berl. 1885. — Lutsch Verz. d. Kunstdenkm. d. Prov. Schlesien. Bresl. 1890 f. — Paulus Kunst- u. Alterthums-Denkm. im Königreich Württemberg. Stuttg. 1889 f. — Bezold u. Riehl Die Kunstdenkm. d. Königr. Bayern. München 1892 f. — Rud. Rahn Statistik d. Kunstdenkm. der Schweiz. Zürich 1893 f. — Lind u. A., Kunsttopograph. des Herzogth. Kärnten. Wien 1888 f. — Schäfer, Wagner u. A., Die Kunstdenkm. d. Grossherzogth. Hessen. Darmstadt 1887 ff. Keppler Württemb. kirchl. Kunstalterthümer. Rottenb. 1888.

auch für das vergleichende Studium der Schulen und Meister, für die Bilder- und Stilkritik erst durch die Photographie die Möglichkeit sofortiger und ununterbrochener Analyse und Verarbeitung der Eindrücke gegeben war.

Endlich kann nicht unerwähnt bleiben, welch wichtige Rolle in der Ausbildung unserer allgemeinen Kunstgeschichte die dieser speciell gewidmeten Zeitschriften geübt haben und noch fortwährend als geeignetstes Mittel raschen Austausches der Ideen und eindringlicher Verbreitung derselben zu üben berufen sind[1].

Italien. Es konnte nicht fehlen, dass die bisher geschilderte Entwicklung des kunstgeschichtlichen Studiums in Deutschland auch auf das Ausland erfrischend und bildend einwirkte. In Italien drang allmählich die Einsicht durch, dass es mit dem bisher geübten Betrieb dieser Wissenschaft nicht gethan sei. War derselbe die längste Zeit hindurch vorzugsweise provincialer und localer Natur (hier zählten zu den besten Arbeiten diejenigen della Valle's[2]), so fehlte ihnen bis herab zu den Lanzi[3] und Rosini[4] jeder Einblick in die allgemeine Kunstgeschichte, jede sichere Kritik und jede zuverlässige Mittheilung über das benutzte Quellenmaterial. Das änderte sich mit den verdienstvollen archivalischen Forschungen des Dänen Gaye (1804—1840)[5], der Bonaini, Carlo und Gaetano Milanesi[6], Guasti u. A. Jetzt konnte endlich an eine zusammenfassende Leistung gedacht werden, und eine solche schuf nun in der That die vereinte Arbeit Crowe's und Cavalcaselle's, deren ‚Geschichte der italienischen Malerei'[7] für die Kenntniss der vorraffaelischen Zeit noch lange eine höchst schätzenswerthe Grundlage bilden wird, und deren Methode, so wenig wie Bode's glänzende Thätigkeit, die eigenthümliche Polemik verdiente, welche ihr Lermolieff (Giovanni Morelli; 1816—1891) angedeihen liess. Das Verlangen, eine rationelle Grundlage für die Bestimmung der Gemälde zu finden, hat diesen von der Medicin zur Kunst-

[1] Die erste deutsche Kunstzeitschrift war das von C. G. v. Murr herausg. ‚Journal' (1775 bis 1798) mit den Fortsetzungen J. G. Meusels (1779—1809). Lange Zeit hat dann das von Schorn u. A. redigirte Cotta'sche ‚Kunstblatt' (Stuttg. 1820—1840) grössten Einfluss geübt. Ihm folgten dann C. v. Lützows ‚Zeitschr. f. bild. Kunst' mit der ‚Kunstchronik' und später dem ‚Kunstgewerbeblatt' (Lpz. 1866 ff.), Zahns ‚Jahrb. f. Kunstwissenschaft' (6 Bde. Lpz. 1868—1873) und das ‚Repertorium f. Kunstwissenschaft' (Stuttg. 1875). Daneben müssen das ‚Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. (Berl. 1880 ff.) und das ‚Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöchst. Kaiserhauses' (Wien 1883 ff.) erwähnt werden.

[2] Giugl. della Valle Lettere Sanesi. 3 voll. Roma 1736; Storia del duomo di Orvieto. Roma 1791.

[3] Louis Lanzi (1732—1810) Hist. de la peinture en Italie, depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. 6 vols. Bassano 1809.

[4] Giov. Rosini (1776—1855) Storia della pittura italiana. 4 voll. Pisa 1839—1841 u. 1848—1854; Camposanto di Pisa. Ibid.

[5] Joh. Gaye Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. 3 voll. Firenze 1839—1840. Seine kleinern Schriften zählt Reumont (Bibl. sulla stor. d'Italia [Berl. 1863] p. 345) auf.

[6] Gaetano Milanesi († 1895) Documenti per la storia dell' arte Senese. 3 voll. Siena 1854 ff. Gaetano bearbeitete mit Carlo († 1867) noch die Le Monniersche Ausgabe des Vasari; allein, diejenige von 1878 f. Man hat von ihm ausserdem u. a.: Sulla storia dell'arte toscana scritti varj. Siena 1873.

[7] J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle New History of Painting in Italy. Lond. 1864 f. Deutsche Originalausgabe von M. Jordan, 6 Bde., Lpz. 1869—1876. Dies Hauptwerk der Verfasser bricht leider vor den Koryphäen der Hochrenaissance ab, doch geben die Verfasser ausserdem noch: Tizian, Leben und Werke; deutsche Ausgabe von Jordan, 2 Bde., Lpz. 1877; Rafael, sein Leben und seine Werke, übersetzt von Aldenhoven, 2 Bde., Lpz. 1883; und Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Originalausgabe, bearbeitet von A. Springer, Lpz. 1875.

geschichte gelangten genialen Kritiker zu der Beobachtung geführt, dass die Eigenart jedes Künstlers sich in der Bildung bestimmter Gliedmassen, vorab des Ohres, der Hand u. s. f., am sichersten zeige. Morelli gründete darauf seine berühmte Experimentalmethode, in welcher er die mögliche Vereinigung der strengen Methoden exacter Wissenschaften mit denjenigen der philosophischen und historischen Studien zu erblicken glaubte. So beifällig, ja begeistert diese Kennzeichenlehre in breiten Kreisen aufgenommen wurde, so erkannten die berufensten Beurteiler doch ziemlich einstimmig, wie stark dieselbe wieder subjective Willkür an die Stelle der eine sichere urkundliche Grundlage fordernden historischen Richtung zu setzen geeignet war, und wie gefährlich sie unter den Händen weniger geistvoller Nachbeter des Meisters werden musste[1], — eines Meisters, dem ja grosse persönliche Eigenschaften innewohnten und dem man u. a. das Hauptverdienst nicht abstreiten kann, im Gegensatz zu der oft übertriebenen ‚Beeinflussungstheorie‘ auf die örtlich bedingten Sonderzüge der Einzelnen wie ganzer Schulen aufmerksam gemacht, gewissermassen zuerst die eigenthümliche Mundart der einzelnen Landschaften in der bildenden Kunst aufgewiesen zu haben. Morelli's Einfluss, so gross er war, konnte gleichwol die historische Richtung auch unter den Italienern nicht aus ihrer richtigen Bahn bringen; dafür zeugen die Arbeiten Cattaneo's, Baldoria's Venturi's, Ridolfi's, Boito's und vieler Andern, denen jetzt das ‚Archivio storico dell' arte‘ als Organ ihrer Thätigkeit dient.

Die übrigen Nationen Europa's haben an der Ausbildung der neuesten kunstgeschichtlichen Litteratur und Methode keinen in gleichem Masse führenden Antheil genommen. Am ergiebigsten ist jedenfalls die Bethätigung Frankreichs, wo die Rumohrschen Principien zuerst durch Rio bekannt wurden und seither, unterstützt durch die bedeutenden Leistungen der französischen Kritik (Ste-Beuve, Taine[2] u. s. w.), sich eine rege, vielfach glänzende Thätigkeit entwickelt hat, als deren Hauptträger seiner Zeit Blanc und die gelehrten Architekten Viollet-le-Duc und Choisy, gegenwärtig Eug. Müntz[3], de Lasteyrie, Courajod, Molinier, Gonse, als deren Hauptorgane ausser der ‚Revue archéologique‘ die ‚Gazette des beaux-arts‘ und das ‚Journal de l'art‘ zu nennen sind. Frankreich.

England hatte bereits im vorigen Jahrhundert in der Gesellschaft der ‚Dilettanti‘ (seit 1734) und in derjenigen der ‚Antiquaries‘ (seit 1770—1876) archäologische Vereine, welche auch den kunsthistorischen Bestrebungen Mittelpunkt und Anhalt boten. Auch im 19. Jahrhundert ist das antiquarische Interesse bei den Engländern über das allgemein kunstgeschichtliche vorherrschend geblieben. Letzteres hat seine Vertreter in Eastlake, Westwood, Crowe, Ruskins. England.

[1] Lermolieff Die Werke d. ital. Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Lpz. 1880; Kunstkrit. Studien über ital. Malerei. I. Die Gal. Borghese u. Doria Panfili. Lpz. 1890. II. (herausgeg. v. G. Frizzoni) Die Gal. zu Berlin. Lpz. 1893; Gal. Roms, in d. ‚Zeitschr. f. bild. Künste‘ IX, 1; X, 97; Le opere dei maestri ital. nelle gall. di Monaco, Dresda e Berlino. Berl. 1886. — Völlig zustimmend verhalten sich u. a.: J. P. Richter in s. Nekrolog Morelli's (Allg. Zeitg. 1891, 6. April, Beil.), Frizzoni, F. v. Schlosser (Allg. Zeitg. 1892, Nr. 219, Beil.). Man vgl. dagegen die Beurteilungen Bode's (Deutsche Litteraturzeitg. 1886, Nr. 42), W. v. Seidlitz' (Repert. f. Kunstwissensch. XIII, 114), Koopmanns (Preuss. Jahrb. LXV [1890], 467) und Janitscheks (Litter. Centralbl. 1891, Nr. 171).

[2] Taine selbst ist an unserm Gegenstande hauptsächlich nur durch seine ästhetischen Untersuchungen und durch seinen ‚Voyage en Italie‘ (2 vols.) betheiligt.

[3] E. Müntz Raphaël. 2e éd. Par. 1886; Hist. de l'art pendant la Renaissance. 3 vols. Par. 1889—1895, u. v. a.

Dass in den Niederlanden die Theilnahme an der eigenen grossen Vergangenheit alles übrige beherrschen müsse, kann kaum überraschen. Die besten Namen (Vosmaer, van Someren, A. I. Wauters, de Vries, van der Kellen) haben sich fast ausschliesslich mit ihr beschäftigt.

Russland. In Russland bezeichnet die Regierung Katharina's II (1762—1796) das Erwachen kunstarchäologischer Interessen, für welche die Gründung der grossartigen Kunstsammlung der Eremitage (1779) mächtige Förderung bringen musste. Die archäologische Ausbeute Südrusslands ist im 19. Jahrhundert mit grossem Eifer betrieben worden (Sergen Ouwaroff, 1786—1833; Köhler, 1765—1838; Lud. Stephani, 1780—1851), bis dann in unsern Tagen die specifisch russisch-byzantinische Kunst in Kondakoff einen begeisterten Forscher gefunden hat.

II.

Werthschätzung der christlich-mittelalterlichen Kunst im 18. Jahrhundert. Man kann die bisher geschilderte Entwicklung, so vielfach sie im einzelnen Abweichungen zeigt, und soweit Idee und Ausführung auch hier und da auseinanderliegen, doch im grossen und ganzen als eine Ausführung des Rumohrschen Satzes bezeichnen: ‚dass die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, organisches Ganze aufgefasst werde‘[1]. Eine specifische Berücksichtigung des Kunstideals in seiner Verkörperung innerhalb der christlichen Gesellschaft, eine tiefere, liebevolle Versenkung in die Hervorbringungen der christlich-kirchlichen Kunst war dabei zwar an sich und principiell nicht ausgeschlossen, trat aber doch meist gänzlich in den Hintergrund: einmal weil das Ideal der classischen Kunst unter der starken Einwirkung der auf eine so imponirende Höhe gehobenen classischen Archäologie doch entschieden die Herrschaft über die Geister bewahrte; dann weil einem grossen Theil der Träger der wissenschaftlichen Bewegung ein persönliches Verhältniss zu Christenthum und Kirche abging und damit gegeben war, dass Absicht und Vermögen mangelte, die christliche Kunst als ein Ganzes, in sich Berechtigtes aufzufassen und in ihrer Continuität historisch zu verfolgen. Die Anregung zu einer solchen Betrachtung ging von der romantischen Schule aus, der es freilich zunächst um eine totale Reformirung des Kunsturteils zu thun war, welches im Zusammenhang mit der classicistischen Richtung seit mehr als hundert Jahren die gesammte Wissenschaft und das Publicum hinsichtlich der Erzeugnisse der christlich-nationalen Zeiten beherrscht hatte, und dessen Alleinherrschaft auch durch die objective Ruhe der Rumohrschen Anschauung noch keineswegs stark genug erschüttert schien. Der Widerspruch gegen die bisherigen Vorstellungen richtete sich naturgemäss vorab gegen die landläufige Werthschätzung der im Mittelalter als führende Kunst dastehenden Architektur und speciell gegen die als höchste Blüte derselben erscheinende Gothik.

Mit dem Eindringen der Renaissance war diesseits der Alpen durchweg ziemlich rasch nicht bloss die praktische Uebung, sondern auch das theoretische Verständniss für die mittelalterlichen Baustile erloschen. Schon Vasari und die Italiener überhaupt hatten gothisch und barbarisch für gleichbedeutend genommen; seit der Herrschaft des französischen Geschmacks galt es für den Inbegriff des Geschmacklosen, wie dies z. B. 1721 das Jablonski'sche ‚Lexikon

[1] v. Rumohr Ital. Forschungen II, S. iv.

der Künste und Wissenschaften' unverhüllt ausspricht [1]. Wieland nennt ,erbettelten' Putz einen gothischen, die hässlichen Gothen bilden ihm den Gegensatz zu den Griechen, gothische und barbarische Zieraten gelten ihm gleich, bei altgothischer Majestät denkt er an das Archiv des Reichskammergerichts [2]. Lessing urteilt nicht freundlicher. Ihm sind die Werke deutscher Baumeister ,ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmack aufgeführt' [3]. Eine ,Geschmackslehre' von 1799 meint: ,Nur der ganz rohe und durch das Nomadische ihrer Lebensart bestimmte Geschmack der Araber brachte in dem, was man ein gothisches Gebäude nennt, tulpenartige Linien zur Begrenzung der Körper in der Baukunst an.' Goethe's Begeisterung für das Strassburger Münster hat bekanntlich nicht nachgehalten, und seine Abneigung gegen die Romantik beeinflusste ihn auch in seinem Urteil über die Gothik, über welche er erst wieder in seinem Alter sich durch Sulpiz Boisserée zu einer günstigern Auffassung bewegen liess.

Nicht anders, ja noch schlimmer standen die Dinge in Frankreich, wo die Missachtung nicht bloss der Gothik, sondern selbst der vor die Bolognesen fallenden Renaissance sich rasch ausgebreitet hatte. Wie schnell sich das Kunsturteil verflachte, zeigt Montaigne's Beispiel, der kaum zwanzig Jahre nach Michelangelo's Tode nach Rom kam und dort weder dieses noch Raffaels Gemälde seiner Bewunderung werth fand. Der englische Royalist Evelyn, für seine Zeit gelehrt und kunstsinnig, sah Italien um 1640 und gab den Bolognesen den Vorzug vor allen andern Schulen; ein Bild Annibale Caracci's erklärte er für das Beste, was er in Rom an schönen Dingen erblickt habe. Ein Franzose verlieh dieser Ansicht fast kanonisches Ansehen. Cochin, Soufflot und Marigny reisten unter Ludwig XV nach Italien und constatirten die Superiorität der bolognesischen Schule über alle anderen. Des Erstern Buch, welches das Product jener gemeinschaftlichen Reise war, blieb drei Menschenalter hindurch der Hauptführer der Franzosen (s. oben S. 12), dessen Einfluss sich Niemand entziehen konnte, der auf den Namen eines ,homme d'esprit et de goût' Anspruch erheben wollte. Es ist merkwürdig zu hören, wie Cochin über die von ihm bevorzugte Malerschule spricht. Durch sie, meint er, habe die Malerei den höchsten Grad der Vollendung erreicht. Die römische Schule habe sich auf die einfache Nachahmung Raffaels beschränkt, der keineswegs der grösste Maler gewesen sei. Im Gegentheil verdanke man dem Carracci die höchste Erhebung und Vollendung der Malerei. . . . Raffael habe weder die grossen Effecte noch die Kunst, eine grosse Composition zu beleben, noch diejenige, ein in allen Theilen ebenso wie im Ganzen befriedigendes Gemälde zu schaffen [4], gekannt u. s. w. Die hl. Caecilia ist Cochin kaum einiger wegwerfenden Bemerkungen werth. Zur selben Zeit, wo Cochin diese Proben seines Kunsturteils gab und damit dasjenige seiner Landsleute so nachhaltig vergiftete, dass noch Chateaubriand während seiner Gesandtschaft in Rom sich als Anhänger seiner Meinungen bekennen konnte, — zur selben Zeit malte Raffael Mengs in S. Eusebio zu

[1] Jablonski Allg. Lex. u. s. w., herausg. v. Schwaben, I (1767), 351. Vgl. für das Folgende Kreuser Kölner Dombriefe S. 263. Manches Material betr. das Schwanken des Kunsturteils bietet auch K. Woermanns Schrift: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894.

[2] Wieland Sämmtl. Werke (Lpz. 1795) Suppl. III, 152; IX, 233; X, 80; XIV, 126. 170; XV, 338; XXIX, 214, u. s. w.

[3] Lessing Sämmtl. Werke IV, 317.

[4] Vgl. hierzu auch die für diesen Gegenstand überhaupt lesenswerthen Ausführungen in Rio's Epilogue à l'art chrét. II, 81 s.

Rom jene schwächlichen Fresken, die ihm Lohn und Ehren einbrachten, an welche sein gleichnamiger Vorgänger im Zeitalter Leo's X nie gedacht hatte. Vier Souveräne machten ihm den Hof, und der Meister durfte wählen, ob er Katharina II von Russland oder Karl III von Spanien mit seiner Gunst beehrte!

Dass die Bewunderung für die Bolognesen und die Verachtung der älteren Schulen in Frankreich, ja in ganz Europa sich so hartnäckig erwies, kommt indessen zum guten Theil auf Rechnung jener beiden Männer, welche vor hundert und zwanzig Jahren in fast allen Dingen öffentliche Meinung machten. Voltaire's ästhetisches Urteil zeigt sich des Verfassers der ‚Pucelle' vollkommen würdig. Weder in seiner Correspondenz noch in dem ‚Dictionnaire philosophique' lässt er eine Gelegenheit unbenutzt, um zu zeigen, nach welcher Seite seine Ideale liegen. Höchst charakteristisch sind in dieser Hinsicht die Briefe, welche er an seine Nichte schreibt und in welchen er angibt, welcher Art Bilder für ihn in der Galerie d'Orléans copirt werden sollen[1]. Eine so sinnliche und verbrauchte Natur konnte nur an den Werken der Decadenz Gefallen finden. Noch grössern Einfluss übte zweifelsohne Diderot als Kunstrichter, als Censeur Royal, als Secretär der Académie de Peinture. Seit seinem Besuch in Bologna galt ihm die übrige Kunst nichts mehr. Er lässt allerdings noch Raffael gelten; neben ihm aber sind die Carracci und Domenichino die grossen Maler par excellence, alle Andern taugen gerade insoweit, als sie Jenen und namentlich den Bolognesen gleichen. In Neapel bewundert er Luca Giordano, in Florenz Pier da Cortona, in Mailand die Procaccini, während er Lionardo nur geringe Aufmerksamkeit erweist, Luini ebendaselbst, Francesco Francia in Bologna ganz übersieht, und ebenso bei der Karthause von Pavia mit keiner Silbe von Borgognone spricht.

Es ist erwähnt worden, dass auch der Verfasser des ‚Génie du christianisme' sich unter den Nachbetern Cochins befand. Wirklich auffallend und ein trauriges Zeichen für die Macht der Mode war es, dass der grosse Romantiker des Katholicismus in seinen ‚Mémoires d'outre-tombe' (tom. VIII) mit bodenloser Verachtung von jener neuen Schule sprechen konnte, ‚qui prétendait faire remonter la peinture à Pérugin et préférait la première manière de Raphaël à la dernière'. Die Hervorbringungen der älteren Schulen liessen ihn kalt, während die Werke Carracci's in Bologna ihn entzückten. So war es allgemein. Man staunte in der Sixtinischen Kapelle allenfalls die Fresken Michelangelo's noch an, aber es fiel Niemanden ein, den daneben stehenden Schöpfungen Ghirlandajo's, Botticelli's und Perugino's Aufmerksamkeit zu schenken. Den Arm Heliodors studirte man, aber die Disputa und die Schule von Athen blieben unbeachtet.

Reaction zu ihren Gunsten in Frankreich.

Die neue Schule, über welche sich Chateaubriand beklagte, war offenbar die durch A. F. Rio in Frankreich eingeführte Rumohrsche, welche sich hier allerdings mit starken Elementen des specifisch katholischen Romanticismus versetzte. Rio hatte in München die Koryphäen des damaligen Katholicismus, die Döllinger, Baader, Boisserée, Görres, dann Schelling und Rumohr kennen gelernt. Schelling hatte ihm die Erkenntniss des ästhetischen Ideals gegeben, Rumohr verwies ihn auf Italien, welches ihm dies Ideal in seiner Application zeigte und ihn die Entwicklung der Kunst kennen lehrte. Als der erste Band

[1] ‚Ce sont des belles nudités, tout ce qu'il y a de plus immodeste pour regaillardir sa vieillesse.' Aehnliche Aeusserungen bietet auch das ‚Dict. philosophique'.

seines ‚Art chrétien' (1836) erschien, fand dieses Buch innerhalb Jahresfrist — ein Dutzend Käufer, und das damalige kunstkritische Orakel der ‚Débats', Delécluze, konnte beim Erscheinen des Rio'schen Werkes den Grafen Montalembert fragen, ob der Verfasser es wirklich mit den hier vorgetragenen Ansichten ernst meine oder ob er sich eine Mystification des Publicums erlaube. Dreissig Jahre hat dann Rio an seinem ‚Art chrétien' gearbeitet, dessen vierter und letzter Band mit Raffaels Tod abschliesst; er wollte eben nur die christliche Kunst Italiens von ihrem Wiederaufleben im 13. Jahrhundert bis dahin schildern, wo sie von ihrem Princip abfiel. In der Einzelfassung, obgleich Rio auch hierin Namhaftes leistete, ist er jetzt völlig überholt. Das Verständniss für christliche Kunst hat er besser wie ein Anderer erschlossen, die Principien derselben tiefer als jeder Andere erfasst und auf die Kunstkritik angewandt; sein Buch ist von Einseitigkeit so wenig wie seine politische und religiöse Richtung freizusprechen, aber immerhin wird Manzoni's Urteil über den ‚Art chrétien' stehen bleiben: ‚Nach Lesung dieses Buches', schreibt der Dichter der Promessi sposi, ‚glaube ich die Empfindung des christlichen Ideals, soweit es die Kunst wiedergeben kann, theils erst gewonnen, theils wiedergefunden zu haben. Das merkwürdigste dabei ist, dass dies geschah, ohne dass ich irgend eines jener Bilder vor Augen gehabt hätte, welche Rio untersucht hat.' [1]

Das Erscheinen des ‚Art chrétien' fiel zeitlich mit dem Aufblühen jener Schule zusammen, welcher die Neubelebung des Katholicismus in Frankreich so Grosses verdankte. Rio selbst stand in den innigsten Beziehungen zu deren Häuptern, vorzüglich mit Charles de Montalembert, dessen ‚Vandalisme et catholicisme dans l'art' (1839) eine in flammenden Zügen geschriebene Anklageschrift gegen die letzten zwei Jahrhunderte und alle ihre Versündigungen an der christlichen Kunst darstellt [2]. Die Kunst der Nazarener ward hier als die Verheissung einer neuen Zukunft begrüsst. Hand in Hand mit diesem Enthusiasmus der ‚Fils des croisés' gingen aber Bestrebungen und Unternehmen, denen zwar noch mancher dilettantische Zug anhaftete, die aber doch eine grosse Wirkung auf die Wiedererweckung des monumentalen Sinns, auf die Erhaltung der Denkmäler und das Studium speciell des christlichen Mittelalters übten. In erster Linie muss da der Thätigkeit des Baron de Caumont, in dem die Franzosen in gewissem Sinne den eigentlichen Begründer ihrer nationalen Archäologie zu verehren haben [3], gedacht werden. Er hat zuerst (in Caen) Vorlesungen über den Gegenstand gehalten, die ‚Société des Antiquaires de Normandie' gegründet (seit 1824), der schon seit 1805 bestehenden ‚Société Royale des Antiquaires de France' die freie ‚Société française d'Archéologie pour la conservation des monuments nationaux' an die Seite gestellt,

---

[1] Brief MANZONI's an Montalembert, bei RIO l. c. II, 400.

[2] MONTALEMBERT Du vandalisme et du catholicisme dans l'art. Par. 1839. Unter diesem Titel hatte Montalembert mehrere Brochüren vereinigt, welche den Gegenstand betrafen, so die ‚Lettres à M. Victor Hugo': Du vandalisme en France (1833); De la peinture chrét. en Italie, à l'occasion du livre de M. Rio (1837); De l'état actuel de l'art relig. en France (1837); De l'attitude actuelle du vandalisme en France (1838). Diese und andere Abhandlungen, wie diejenige über Fra Angelico und die ferraresische Schule (1838), L'art et les moines, sind wieder abgedruckt in den ‚Oeuvres de M. le comte de Montalembert', tom. VI: Mélanges d'art et de littérature. Par. 1861.

[3] Vgl. die Würdigung von Caumonts Verdiensten durch MONTALEMBERT in seinem ‚Discours au congr. archéol. de Troyes' (Oeuvre t. VI, 326 s.).

durch die zahlreichen Zweigvereine der letztern und die alljährlich sich wiederholenden, ganz Frankreich besuchenden ‚Congrès archéologiques', endlich durch seine litterarische Thätigkeit mehr als ein Anderer anregend und fördernd in seinem schönen Vaterlande gewirkt. Unter Caumonts Schriften verdienen sein ‚Cours d'antiquités monumentales' (seit 1830) und noch mehr das Organ seiner Gesellschaft, das ‚Bulletin monumental' [1], rühmende Erwähnung. Neben diesem schuf der ältere Didron († 1868) in seinen ‚Annales archéologiques' (1844 bis 1881) der christlichen Kunstarchäologie ein Organ, mit dem sich kein zweites an Reichthum messen konnte [2]. Das Eingehen dieser Zeitschrift war ein wirklicher Verlust; erst allmählich wurde sie durch die von Corblet gegründete ‚Revue de l'art chrétien' (seit 1857) ersetzt.

Neben den Genannten hat eine Reihe tüchtiger Schriftsteller bis auf die Gegenwart in Frankreich gewirkt. Wir kommen auf Diejenigen zurück, welche sich speciell der Archäologie der ersten christlichen Jahrhunderte widmeten. Für das Mittelalter sind noch die Namen Clarac, Prosper Mérimée, Bastard de Jubinal, Barbet de Jouy, Barbier de Montault, Cahier und Martin, Cartier, Clément, Cochet, Darcel, Jul. Durand, Farcy, Grimoüard de St-Laurent, Guilhermy, de la Borde, Labarte, Lassus, de Linas, Mellet, Texier, de Verneilh, de Vogüé, de Marsy, Palustre, Auber-Mallet, Crosnier, Champfleury zu nennen. Mit besonderer Vorliebe und vielem Erfolg haben sich die Franzosen, unter ihnen namentlich die Letztgenannten, der Pflege der christlichen Ikonographie gewidmet; es ist auf diese Litteratur später eingehender zurückzukommen.

In Belgien. Das benachbarte Belgien entzog sich der von Deutschland und Frankreich ausgehenden Bewegung nicht. Die Akademien zu Antwerpen und Brüssel wandten nunmehr in erhöhtem Masse den nationalen und mittelalterlichen Denkmälern ihre Aufmerksamkeit zu (Alvin, v. Reiffenberg); die Gothik ward besonders durch Schayes und Baron de Roisin studirt.

In England. Günstiger als in irgend einem andern Lande lagen die Dinge in England, wo der Faden der national-mittelalterlichen Kunstübung nie abgerissen war. Die Gothik hatte hier trotz des Eindringens der Renaissance ihre Herrschaft in der Architektur behauptet, und sie gilt noch heute dort als der specifisch englische, um nicht zu sagen antirömische Baustil. So konnte es nicht auffallen, dass die ihr nun zugewandte Begeisterung des Continents in Grossbritannien lebhaften Widerhall fand und hier zuerst wieder geniale Architekten aufstanden, welche in der praktischen Ausübung dieses Stiles glänzten (Scott, Pugin), zugleich aber auch mit der Feder in der Vertheidigung und Erklärung desselben Namhaftes leisteten [3]. Die einheimischen Baudenkmäler des Landes fanden durch John Britton [4] († 1857), Stothard [5] und Andere Bearbeitung,

[1] A. de Caumont Cours d'antiquités monumentales. 6 vols. Par. 1830—1841. Später zerlegte Caumont den Stoff in die ‚Abécédaires ou Rudiments d'archéologié', von denen uns hier vorzugsweise die ‚Architecture religieuse' (Caen 1835; [5] 1867) angeht. Das ‚Bull. monumental' steht jetzt (1895) in seinem LX. Bande.

[2] Didron Ann. archéologiques. 28 vols. 4°. Par. 1844—1881. Die letzten Bände sind von Édouard Didron und Barbier de Montault bearbeitet.

[3] Pugin Apology for the revival of Christian Architecture. Lond. 1843. Exemples of Goth. Architect. 2 vols.

[4] Britton The Architectural Antiquities of Great Brit. Lond. 1807—1814. 1820—1825; The Cathedral Antiq. Lond. 1814—1833; [2] 1836.

[5] Stothard Mon. eff. of Great Brit. Lond. 1817.

während Gally Knight den Kirchen Italiens eine ausgiebige Darstellung widmete[1], Muir, Drummond, Dunraven die altschottische und irische Architektur, G. Stephens, John Stuart, Arthur Mitchell, Jos. Anderson die Steinkreuze der beiden Reiche, George Petrie und Miss Stokes die altirischen Inschriften, zwei andere Damen, Luise Twining und Mrs. Jameson, die Ikonographie bearbeiteten.

In Deutschland hatte, wie wir gesehen, die romantische Bewegung die Denkmäler des Mittelalters frühzeitig ins Auge gefasst. Hatte die französische Invasion mit der Aufhebung zahlreicher Klöster in den Rheinlanden die Zerstreuung und Zerstörung zahlreicher Monumente bedingt, so waren die Wallraf, Boisserée, Görres u. a. doch emsig bemüht gewesen, zu erhalten, was sich erhalten liess. Die Boisserée'sche Gemäldesammlung bot neben dem von Wallraf begründeten Kölner Museum ein hochwichtiges Material zum Studium jener alten kölnischen und niederländischen Malerschulen, von denen das 18. Jahrhundert fast auch jede Notiz verloren hatte. Noch einschlagender wirkte das Studium der Baudenkmäler. Sulpiz Boisserée's Werk über den Kölner Dom verfehlte seine tiefe Wirkung auch bei Goethe nicht; Görres proclamirte den Ausbau dieser vom Mittelalter als Torso zurückgelassenen grossartigsten Schöpfung der Gothik als eine Forderung des Nationalgefühls und als die Krönung der glorreichen Erhebung von 1813 bis 1815[2]. Das deutsche Volk gab dazu seinen Segen und so konnte der Romantiker auf dem Throne, König Friedrich Wilhelm IV, im Jahre 1842 den Grundstein zum Ausbau dieses Symbols deutscher Kunst und deutscher Macht legen. Der Kölner Dombauhütte verdankt das Vaterland eine weitgreifende und umgestaltende Einwirkung auf die Welt der Architekten; von hier aus verbreitete sich Kenntniss und Liebe des nationalen Stiles weit über die Rheinlande hinaus, hier bildeten sich die grossen Baumeister, die theils als Theoretiker (Ungewitter) theils als Praktiker die Geheimnisse der alten ‚fialen Gerechtigkeit' erneuerten und deren edelsten, Fr. v. Schmidt, wir erst vor wenigen Jahren scheiden sahen († 1890). In dem Herzen der Rheinländer hat diese Repristination tiefe Wurzeln geschlagen und eine reiche Litteratur hervorgetrieben. Niemand ist eifriger für sie eingetreten als August Reichensperger (geb. 1808)[3], dessen unvergleichliche Verdienste um die Wiederbelebung der Gothik und um das tiefere Studium ihrer Formen und ihrer Geschichte auch von Denen nicht verkannt werden dürfen, welche seine Bevorzugung der Gothik einseitig und seine tiefe Abneigung gegen alles, was Renaissance hiess, als unwissenschaftlich erklären. Wir kommen später auf die Frage zurück, wer in diesem Streite recht hat, — einer Controverse, die auch bis in die neueste Gegenwart ihre Bedeutung bewahrt hat und in der wir die hochverdienten Forscher Friedrich Schneider in Mainz und Joh. Graus in Graz als Vertreter der gegentheiligen Ansicht finden.

In Deutschland.

Es wäre ungerecht, zu leugnen, dass auch innerhalb der protestantischen Confession Verständniss und Begeisterung für die nationale, christlich-germanische Kunst nunmehr platzgegriffen und schöne Früchte gezeitigt habe.

---

[1] Gally Knight The Ecclesiastical Architecture of Italy. Lond. 1842.

[2] Zunächst im Rhein. Merkur, 1814 (Ges. Schr. I, 2, 194), dann in: Der Dom von Cöln und das Münster in Strassburg. Regensb. 1842.

[3] Aug. Reichensperger Die christl.-germ. Baukunst. 1852; Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Kunst. 1854. Verm. Schriften über christliche Kunst. 1856; A. Pugin. 1877; u. a.

Als eine der besten und reifsten derselben muss des trefflichen Pastors Heinrich Otte († 1890, 12. Aug.) ‚Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters‘ bezeichnet werden[1]. Auch Münter, Grüneisen, Geffcken, W. Menzel sind in diesem Zusammenhange zu nennen. Sie haben sich mit Vorliebe dem Studium der christlichen Ikonographik und Symbolik zugewandt, für welche durch Ferdinand Pipers ‚Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst‘[2] ein in mancher Hinsicht tüchtiger, wenn auch in der Ausführung nicht allenthalben haltbarer Grund gelegt war. Die von Otte und v. Quast begründete ‚Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst‘ (1856—1858) hatte leider keinen Fortgang[3], dagegen erfreut sich das ‚Christliche Kunstblatt‘ (seit 1858) einer weiten Verbreitung unter der protestantischen Geistlichkeit[4].

Immerhin aber lag und liegt doch der grössere Antheil an diesen Bestrebungen auf Seite der katholischen Theologen. Es hat auch nicht an kunstsinnigen Prälaten gefehlt (Cardinal v. Geissel in Köln, die Bischöfe Müller in Münster, Arnoldi in Trier, v. Hefele in Rottenburg, Jacobi in Hildesheim), von denen mehrere auch als Schriftsteller auf diesem Felde aufgetreten sind; aber die Bewegung war in keiner Weise von seiten der kirchlichen Autorität hervorgerufen oder auch nur allgemein gefördert: sie war völlig spontan und von rein idealem Charakter. Es kann nicht verwundern, dass die Rheinlande, in deren herrlichem Strom sich die schönsten Münster des Mittelalters spiegeln, die stärkste Anregung nach dieser Seite gaben: in Köln und Aachen lebte das Studium der Textilkunst des Mittelalters durch Franz Bock wieder auf[5], einer jüngern Generation gehören A. Schnütgen und Jos. Aldenkirchen an. In Trier vertraten v. Wilmowsky und F. X. Kraus die Sache, in Mainz Friedrich Schneider, in Strassburg Alexander Straub († 1892); Laib, Schwarz und Keppler in Schwaben, Kratz in Hildesheim u. s. w. Auch diese katholische Richtung besass und besitzt ausser einigen Diöcesanorganen ihre Zeitschriften, so das ‚Organ für christliche Kunst‘ (1851—1873), den ‚Kirchenschmuck‘ (1857 bis 1870), später das ‚Archiv für christliche Kunst‘ (1882 ff.), den Seckauer ‚Kirchenschmuck‘ und endlich die 1888 begründete ‚Zeitschrift für christliche Kunst‘, neben denen der ‚Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit‘ und die zahlreichen Vereinszeitschriften in Betracht kommen[6]. Die Vereinigung zahlreicher mittelalterlicher Kunstwerke, theils in Diöcesanmuseen (Köln, Münster, Rottenburg), theils im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, im Bayeri-

[1] Heinrich Otte Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 5. Aufl., bearb. von E. Wernicke, 2 Bde., Lpz. 1883; ders. Grundzüge d. kirchl. Kunstarchäologie d. deutschen Mittelalters. 1855; [2] 1862; Archäol. Wörterb. Lpz. 1857; [2] 1877.

[2] Ferd. Piper Mythologie und Symbolik der christl. Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrh. I. Bd.: Mytholog. d. christl. Kunst. 2 Abthlgn. Weimar 1847.

[3] Ferd. v. Quast und H. Otte Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst. 2 Bde. Lpz. 1856—1858.

[4] Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. Herausgeg. unter Leitung von C. Grüneisen, C. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld durch Bunz, gegenwärtig von Merz und Pfannenschmidt. Stuttg. 1858 f.

[5] Franz Bock Gesch. d. liturg. Gewänder d. Mittelalters. 3 Bde. Bonn 1859—1871.

[6] Organ f. christl. Kunst. Herausgeg. von F. Baudri, später von van Endert. Köln 1857—1873. — Kirchenschmuck. Herausgeg. von Laib u. Schwarz. Stuttg. 1857—1870. — Der Kirchenschmuck. Bl. des christl. Kunstvereins der Diöcese Seckau. Herausg. von Joh. Graus. Graz 1870 ff. — Zeitschr. für christl. Kunst. Herausg. von A. Schnütgen. Düsseld. 1888 ff. — Archiv für christl. Kunst. Herausg. von P. Keppler. Stuttg. 1882 f.

schen Nationalmuseum, im Kunstgewerbemuseum zu Berlin und dem Oesterreichischen Museum zu Wien u. s. w., musste diesen Studien gleichfalls erwünschte Förderung bringen.

Bedeutung der christlichen Archäologie für die christliche Kunstgeschichte.

Die Entwicklung der christlichen Kunst kann in ihrem geschichtlichen Verlauf mit einem grossen, heiligen Strom verglichen werden, der seit den Tagen Ludwigs XIV ersichtlich versiegte, dessen Lauf sich unter der Erde verlor. Das 18. Jahrhundert war weder mehr fähig noch werth, aus seinen geheiligten Wassern zu trinken. Ein tiefes, geheimnissvolles Dunkel barg jenem Geschlecht selbst den Ausblick auf die schönsten Landschaften, die dieser Strom in seinem königlichen Laufe durchschnitt. Nur wenigen bevorzugten Geistern war es gegönnt, auf einen Augenblick den Zipfel des Schleiers zu heben, der die versunkene Herrlichkeit deckte: einer von diesen Glücklichen war der junge Goethe, als er vor dem Strassburger Münster stand. Erst dem Forschergeist des 19. Jahrhunderts und der national-religiösen Erregung der deutschen Romantik gelang es, allmählich die Umrisse des Laufes zu erkennen, die der Strom christlicher Kunst zurückgelegt hatte. Man ging stromaufwärts. Es wurde das Zeitalter Raffaels wieder entdeckt und in sein Recht eingesetzt; man ging weiter und stiess auf die vergessene und solange missachtete Kunst des Mittelalters. Auch sie lag bald ausgebreitet vor den Augen der Zeitgenossen. Aber immer noch blieben die Anfänge der christlichen Kunst in tiefe Nacht gehüllt. Man wusste über das erste Jahrtausend ihrer Geschichte wenig und das Wenige war sehr unsicher. Die Handbücher der Kunstgeschichte unterhielten ihr Publicum ohne Widerspruch von irgend einer Seite mit den seit dem 16. Jahrhundert hergebrachten Fabeln von dem Kunsthass der alten Christen und der das ganze Abendland bis zum 13. Jahrhundert erdrückenden Herrschaft des Byzantinismus, von dessen Wesen und Phasen selbst man so gut wie nichts wusste.

Hier hatte die Kunstgeschichte offenbar bei der Archäologie in die Schule zu gehen. Sie stellt den Begriff des Alterthums demjenigen der Kunst voraus. Die Entwicklung der classischen Kunstarchäologie hatte unter den Händen Gerhards dazu geführt, die Gesammtbetrachtung antiker Kunstvorstellungen ins Auge zu fassen und den Ausgangspunkt dafür in der Gräberwelt und der ganzen Fülle ihrer Ausstattung zu erblicken.

De Rossi.

Giovanni Battista de Rossi (geb. 1822, gest. 20. Sept. 1894) war es, der diesen Gesichtspunkt auf die christlichen Antiquitäten übertrug und, genährt durch die historisch-archäologische Methode der Deutschen, emporgewachsen in Verbindung mit dem deutschen Archäologischen Institut, zuerst die altchristlich-römische Welt als ein in sich abgeschlossenes Object des Wissens, das in seiner Gesammtheit geschaut und nach allen Seiten des Lebens erforscht sein wollte, erfasste. Die Gräberwelt wurde auch ihm Ausgangs- und Mittelpunkt seiner Forschung. Was die Aufdeckung der durch die Eruption des Vesuv verschütteten Städte Campaniens für die classische Archäologie, das und noch viel mehr stellte Roms unterirdische Nekropole, die Katakomben, für de Rossi und seine christlichen Alterthümer dar. Hier konnte und musste auch den unbedeutendsten Erscheinungen des altchristlichen Lebens nachgegangen werden, um ein Gesammtbild jener Culturepoche zu gewinnen, welche die thatsächliche Grundlage der heutigen christlichen Welt darstellt. Nichts konnte in dieser Hinsicht geringfügig erscheinen. Inschriften, Münzen, Lampen, Gläser, alles gewann ein Interesse, an das frühere Zeiten nicht gedacht hatten. Gemälde und Sculpturen, welche bisher als Werke der Decadenz keiner Be-

achtung gewürdigt worden waren, erschienen auf einmal in einem ganz andern Lichte. Diese Gemälde und Sculpturen, Zeugen und Schöpfungen der Transformation der heidnischen Gesellschaft in eine christliche, sind aber zugleich die Ausgangspunkte der gesammten christlichen Kunst. Wollte man den Weg erkennen, welchen die europäische Menschheit zurücklegte, bis sie zu Raffaels Sistina oder zu Michelangelo's jüngstem Gericht vordrang, so hatte man die Wiege dieser Kunst in den Katakomben zu erkennen und zu studiren. Ihre Denkmäler beanspruchen ein ähnliches Interesse, wie es die frühesten Anfänge der Organismen in der heutigen Naturwissenschaft bei allen biologischen Untersuchungen geniessen.

Die grossen, vom Glück wie von einer seltenen Combinationsgabe unterstützten Entdeckungen de Rossi's in den Katakomben Roms vollzogen sich wesentlich zwischen 1850 und 1874. Mit ihnen veränderte sich völlig das Bild, welches man sich bisher von der Kunst und den Zuständen der altchristlichen Gemeinde gemacht hatte. Jetzt erst konnte man daran denken, das erste Kapitel einer christlichen Kunstgeschichte zu schreiben.

Wir kommen selbstverständlich auf de Rossi's grosse Arbeiten eingehender zurück. Neben ihm, nicht immer mit ihm, wirkte lange Jahre P. Raffaele Garrucci, dessen ‚Geschichte der altchristlichen Kunst‘ trotz ihrer enormen Mängel als Sammelwerk des einschlägigen Materials noch lange seinen Werth behalten wird. Aspreno Galante erforschte nach Scherillo und Jorio die Katakomben Neapels; in Rom sah sich de Rossi durch P. Bruzza, durch seine Schüler Enrico Stevenson, Orazio Marucchi, Armellini, Gatti, Lanciani unterstützt. Die Vermittlung der von ihm gewonnenen Resultate übernahmen für England Brownlow und Northcote; für Frankreich Desbassayns de Richemont, Allard, Martigny; für Deutschland F. X. Kraus.

Die neue Richtung sollte sich aber auch ausserhalb Italiens für den Betrieb der christlichen Archäologie höchst fruchtbringend erweisen. In Frankreich hatte schon (1855—1865) Edmond Le Blant die christlichen Inschriften Galliens gesammelt; es folgten seine bedeutenden Publicationen über die Sarkophage desselben Landes, während L. Duchesne seine glänzende kritische Begabung vorzugsweise den Primordien der Papstgeschichte und des Christenthums in Gallien zuwandte, und Martigny († 1880) den ersten Versuch einer Gesammtdarstellung der jetzt neu erforschten christlichen Antiquitäten in lexikalischer Gestalt unternahm[1]. In Spanien wurden Aurelian Guerra, in England bezw. Irland Apell u. A. angeregt, Smith und Cheetham zur Abfassung eines grossen ‚Dictionary of Christian Antiquities‘ geführt[2]. In Belgien gingen P. Victor de Buck und Reusens auf die neue Richtung ein; in Deutschland zunächst F. X. Kraus, dessen ‚Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer‘[3] eine Reihe von Mitarbeitern zu vereinter Arbeit zusammenschloss und der für die Rheinlande durch die Sammlung christlicher Inschriften eine auch für die Kunstgeschichte des frühen Mittelalters wichtige Grundlage zu schaffen bemüht war. Daneben erstand in dem Camposanto

[1] Martigny Dict. d. antiquités chrétiennes. Par. 1865; [2] 1877.

[2] Will. Smith and Samuel Cheetham A Dictionary of Christian Antiquities. 2 vols. Lond. 1875. Auch das ‚Dictionary of Christ. Biography‘ derselben Verfasser berührt unsern Gegenstand.

[3] F. X. Kraus Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. 2 Bde. Freiburg 1882—1886.

tedesco zu Rom unter de Waals Leitung eine Schule katholischer Archäologen theologischer Tendenz, aus welcher Wilpert, Kirsch, Künstle, Hytrek, Swoboda zu nennen sind.

Auch in protestantisch-theologischen Kreisen erwachte jetzt die Theilnahme für die Katakombenkunst. Becker, Victor Schultze, Müller, Johann und Gerhard Ficker, Pohl sind hier zu nennen.

Das Licht, welches so auf die ersten Jahrhunderte gefallen, kam auch jenem langen Zeitraum zwischen 600—1200 zu statten, auf dem bisher noch so starkes Dunkel lagerte. Das Wesen und die drei grossen Phasen der byzantinischen Kunst wurden durch Dobbert, Kondakoff, Strzygowski u. A. näher gebracht, und man sah sich genöthigt, mit den ererbten Vorstellungen über die Starrheit und Armut derselben zu brechen. Noch immer war ihr Verhältniss zur abendländischen Kunst der karolingisch-ottonischen und romanischen Epoche unklar; die Forschungen A. Springers über die Buchmalerei, diejenigen von Kraus und Vöge über die Wandmalerei jener Zeit konnten auch hier mit hergebrachten Irrthümern aufräumen.

So schloss sich die christliche Alterthumsforschung wieder mit der christlichen wie mit der allgemeinen Kunstgeschichte zusammen; es steht zu wünschen, dass die Nothwendigkeit des Ineinandergreifens und des Zusammenwirkens dieser Disciplinen immer lebhafter empfunden werde: die schönen Früchte der Eintracht werden auch hier nicht vermisst werden. Immerhin scheint auch jetzt schon der Versuch gerechtfertigt, die christliche Kunstgeschichte in den allgemeinen Umrissen ihres Verlaufes vorzulegen.

Zweites Buch.

Die Katakomben als Wiege der christlichen Kunst.

I.

Die sepulcralen Alterthümer.

DIE Geheimnisse des antiken Lebens sind uns fast mehr als durch die schriftlichen Zeugnisse des Alterthums durch die Archäologie des Grabes erschlossen worden. Das gilt, wie für Aegypten, Hellas und Rom, auch für die Anfänge des christlichen Lebens. Man kann seinen Charakter nicht verstehen, seinen frühesten künstlerischen Aeusserungen nicht nachgehen, ohne eine einigermassen begründete Kenntniss seiner sepulcralen Alterthümer zu besitzen.

Die altchristliche Gräberwelt umfasst ausser der römischen eine namhafte Anzahl Denkmäler verschiedener Art; keine aber sind für unsern Gegenstand und für die Geschichte unseres Studiums wichtiger als die Katakomben Roms.

Die römischen Katakomben.

Die Erschliessung dieser unterirdischen Anlagen gehört dem 16. Jahrhundert an. Das Mittelalter hatte bis auf die Katakombe von S. Sebastiano und einige Reste bei S. Lorenzo und S. Valentino die Erinnerung daran fast verloren. Wir sehen das aus des Augustiners Onofrio Panvinio († 1568) bekannter Schrift ‚De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorumdem coemeteriis‘ (1572), welche genöthigt ist, die Namen der altchristlichen Coemeterien nach den Martyreracten und einigen andern älteren Documenten zu geben. Niemand wusste, ob diese Grabstätten erhalten waren und wo sie lagen. Wenige Jahre später, am 31. Mai 1578, enthüllte der zufällige Einsturz eines Gewölbes in einer Vigna an der Via Salaria ein Stück dieser ‚Roma sotterranea‘. Es waren Gemälde mit christlichen Darstellungen, Sarkophage und Inschriften in dieser unterirdischen Begräbnissstätte zu Tage getreten. Die Neugierde führte viele Besucher aus der Stadt auf die Fundstätte; bald regte sich auch die Theilnahme gelehrter Kreise. Baronius, der damals an seinen ‚Annalen‘ schrieb, ahnte die Bedeutung der Entdeckung. Einige in Rom anwesende Fremde bemächtigten sich ihrer. Der spanische Dominicaner Alfonso Ciacconio liess sich Abbildungen von Gemälden fertigen, deren Zahl sich mehrte, je tiefer man in die unterirdischen Gänge eindrang; seine Notizen gingen so gut wie verloren. Besser ging es denen des Flamänders Phil. de Winghe, welcher 1592 in Florenz starb und dessen Zeichnungen zum Theil wenigstens 1865 in Brüssel zu Tage traten. Sein Landsmann Jean l'Heureux (Macarius) stellte bereits 1605 ein Werk über die Gemälde der bis dahin untersuchten Krypten fertig, welches endlich in unsern Tagen durch Garrucci publicirt wurde. Es war der erste kunstgeschichtliche

Geschichte ihrer Erforschung.

Versuch dieser Art[1]. Aber ungleich bedeutender war die Thätigkeit jenes ausgezeichneten Gelehrten, den man nicht mit Unrecht als den Columbus dieser unterirdischen Welt bezeichnet hat, Antonio Bosio's, dessen erste Spuren in den Katakomben von 1593 datiren und der seine ganze Lebenskraft der Erforschung derselben widmete. Er starb, ehe er die Frucht seiner Studien veröffentlichen konnte (1629); sie erschienen dann 1632, fertiggestellt durch den Oratorianer Severano, unter dem Titel ‚Roma sotterranea'. Diesseits der Alpen wurde das Werk hauptsächlich in Aringhi's lateinischer Bearbeitung bekannt[2]. Bosio's Arbeit hatte grosse Mängel, und der empfindlichste derselben ist für uns jedenfalls der Umstand, dass die für das Werk hergestellten (jetzt in der Vallicellana aufbewahrten) Zeichnungen häufig sehr ungenau sind und fast niemals ein zuverlässiges Urteil über die stilistische Ausführung und den künstlerischen Charakter der Bilder gestatten[3]. Es muss das um so mehr im Auge behalten werden, als ein grosser Theil der noch von Bosio gesehenen Originale seither zu Grunde gegangen ist und die spätern Reproductionen zum grössten Theil auf ihn zurückgehen. Bei all dem kann Bosio's Verdienst nicht hoch genug angeschlagen werden, und man muss es namentlich anerkennen, dass er mit sicherm Blick die topographische Methode als den richtigen Weg zur Reconstruction dieser Gräberwelt erkannt hat. Dass er im einzelnen oft irrte, war bei dem damaligen Zustand des Quellenmaterials nur zu erklärlich. Bedenklicher war, dass die zu jener Zeit unternommenen und noch tief bis ins 17. Jahrhundert fortgesetzten Ausgrabungen völlig unsystematisch betrieben wurden; dass keine geregelten Aufnahmen und Inventarisirungen der Fundgegenstände stattfanden; dass letztere in der bedauerlichsten Weise zerstreut, ausgeführt, jeder Controlle entzogen und dass endlich bei den Nachgrabungen nicht sowol wissenschaftliche Gesichtspunkte als der Wunsch massgebend war, in den Katakomben Reliquien der Martyrer zu finden.

Es dauerte lange, über ein halbes Jahrhundert, ehe Bosio's gelehrte Bestrebungen eine Fortsetzung fanden. Unterdessen wurden von Reisenden, welche Rom besuchten, mancherlei Notizen über die Katakomben verbreitet. Nicht immer harmlose, wie die des Engländers Evelyn (1645), sondern zuweilen waren es Nachrichten, welche von Unwissenheit und confessioneller Voreingenommenheit strotzten, wie die des anglicanischen Bischofs Burnet (1685) und seines Landsmannes Misson (1714), welche die altchristlichen Coemeterien für *Puticoli* erklärten, in denen der römische Pöbel beigesetzt worden und in welche später zur Täuschung des Publicums Gemälde von abergläubischen Mönchen hineingemalt worden seien.

Erst um die Wende des 17. Jahrhunderts setzte die gelehrte Forschung hier wieder ein. Wesentlich mehr für die Inschriften und die Culturgeschichte

---

[1] Hagioglypta sive Picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explic. a Ioan. l'Heureux (Macario). Par. 1856.

[2] Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio, disp. ed accr. dal P. Giov. Severano da S. Severino. In-fol. Roma 1632. Die kleinere Ausgabe in 4° von 1650 entbehrt eines grossen Theiles der Tafeln. — Aringhi's Uebersetzung erschien u. d. Titel: Roma subterranea post A. Bosium et Ioan. Severanum. Romae 1651. Par. u. Köln 1659; ein lat. Auszug 1671 zu Arnheim, eine deutsche Uebers. ebd. 1688 und Amsterdam 1671.

[3] Eingehende Nachweise über die Zuverlässigkeit und den Werth der Zeichnungen Ciacconio's und Bosio's verdanken wir der beachtenswerthen Schrift Wilperts: Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Freiburg i. Br. 1891.

beachtenswerth waren die Arbeiten Fabretti's (1702), Mabillons (De cultu sanctorum ignotorum), Boldetti's (1720)[1]. Dagegen wurde das Gebiet der Kunstgeschichte berührt bezw. stark bereichert durch die Arbeiten Buonarruoti's über die altchristlichen Goldgläser[2], Marangoni's über die Verwendung heidnischer und profaner Motive u. s. w. in der kirchlichen Kunst — der erste Ansatz zu dem, was in unsern Tagen Piper als ‚Mythologie der christlichen Kunst' behandelt hat[3] —, endlich durch Bottari's grosses Werk, welches die Bosio'schen Zeichnungen in grösseren Stichen reproducirte, ohne im allgemeinen im Texte Neues zu bringen[4].

Nach Bottari ruhte die Katakombenforschung ein halbes Jahrhundert, bis der Franzose d'Agincourt nach Rom kam und für seine Geschichte der Kunst vom 5. bis 15. Jahrhundert die Vorarbeiten unternahm. Es ist über die Bedeutung dieses Werkes in unserm ersten Buche das Nothwendige gesagt worden[5]. Hier genüge die Bemerkung, dass die zwischen 1779 und 1814 von d'Agincourt in den Katakomben angestellten Nachforschungen weder systematisch noch in ihren Ergebnissen sehr zuverlässig waren, und dass er leider bei dem Versuche, die Malereien von dem Bewurfe der Wände abzulösen, mehrere kostbare Bildwerke zerstörte.

Auch das 19. Jahrhundert liess mehrere Jahrzehnte verstreichen, ehe wieder eine geregelte Erforschung dieser unterirdischen Welt eintrat. Den ersten Anstoss dazu gab der Jesuit Marchi, welchem wir die eingehende Untersuchung über die Bauart einzelner Katakomben, insbesondere derjenigen von S. Agnese, verdanken (1844)[6]. Marchi's Darstellung hat auch heute noch ihren Werth, aber er selbst musste sich überzeugen, dass seine Kraft nicht ausreichte, um den Gegenstand nach seiner vollen Bedeutung zu erfassen. Das war nur einem Manne möglich, welcher, mit allen Hülfsmitteln der archäologischen und epigraphischen Wissenschaft ausgerüstet, im vollen Zusammenhang mit der so hoch ausgebildeten historischen Methode der Gegenwart ein ausserordentliches Mass von Energie und genialer Combinationskraft verband. Ein solcher Mann fand sich in Giovanni Battista de Rossi, welcher das den alternden Händen Marchi's entfallende Werk mit jugendlicher Begeisterung aufnahm und als Haupt der von Pius IX eingesetzten archäologischen Commission bis 1894 fortsetzte[7]. Er kehrte zu der von Bosio eingeschlagenen topographischen Methode zurück und suchte vor allem aus den Aufzeichnungen des Alterthums und des beginnenden Mittelalters die Lage der ein-

---

[1] Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri dei ss. martiri ed antichi cristiani di Roma. 2 voll. Roma 1825.

[2] Buonarruoti Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati nei cimiteri di Roma. Fir. 1716.

[3] Marangoni Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese. Roma 1744.

[4] Bottari Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma etc. 3 voll. Roma 1737—1754.

[5] Seroux d'Agincourt Histoire de l'art, par les monuments etc. Par. 1809—1823; s. oben. S. 12.

[6] Marchi Monumenti delle arti primitive nella metropoli del cristianesimo. Roma 1844.

[7] De Rossi's Hauptwerke sind: La Roma sotterranea. Roma. I. 1864. II. 1867. III. 1877; Inscriptiones christianae urbis Romae. I. Romae 1857—1861. II, 1. Romae 1888; Bullettino di archeologia cristiana. Roma. 1ª ser. 1863—1869. 2ª ser. 1870—1895; Musaici cristiani. Roma 1872—1895; Imagines selectae Deiparae Virginis in coemeteriis subterraneis udo depictae. Romae et Par. 1863. Ein vollständiges Verzeichniss von de Rossi's Schriften geben Gatti im ‚Albo dei sottoscrittori per la medaglia d'oro in onore del Com. de Rossi' (Roma 1892), und danach die ‚Mélanges G. B. de Rossi' der École Française de Rome (Par. et Rome 1892) p. 1—27.

zelnen Coemeterien festzustellen und für die einzelnen Katakomben zunächst die sogen. historischen Krypten und die im Laufe der Jahrhunderte vorgegangenen Veränderungen und Umbauten aufzuweisen. Diese Reconstruction des Katakombennetzes konnte de Rossi auf eine Reihe von Zeugnissen stützen, von denen wir hier nur eine kurze Andeutung geben können. Zunächst enthält das sogen. ‚Martyrologium Hieronymianum‘ eine Menge Angaben über die Beisetzung römischer Martyrer, Angaben, deren kritische Verwendung allerdings erst dann statthaft erscheinen konnte, nachdem ein gesichertes Urteil über das Alter, die Zuverlässigkeit und die Ueberlieferung dieses Martyrologiums gewonnen war. Von grösster Wichtigkeit musste ferner das Verzeichniss der Bischofsgräber (*Depositio episcoporum*) erscheinen, welches in dem berühmten, zuerst von Bucher (1634) dann von Mommsen (1850 und wiederum 1892) herausgegebenen Almanach des Furius Dionysius Philocalus vom Jahre 354 enthalten ist. Ein Theil dieses Almanachs bildet zugleich den ältesten Kern des im 9. Jahrhundert durch Anastasius Bibliothecarius abgeschlossenen ‚Liber pontificalis‘, dessen erste kritische Ausgabe uns Duchesne kürzlich geschenkt hat. Eine weitere Quelle floss in den Inschriften, mit welchen der Papst Damasus, dessen Secretär jener Philocalus gewesen, die historischen Krypten der Katakomben geschmückt hatte. Geringe Ausbeute boten die ältern Topographien Roms bis herab zu den ‚Mirabilia urbis Romae‘. Weit mehr liess sich gewinnen aus den Itinerarien des frühern Mittelalters, Aufzeichnungen von Pilgern, welche zwischen dem 7. und 11. Jahrhundert Rom und seine Katakomben besuchten. Dazu gehört auch das Verzeichniss der Reliquien bezw. *Olea sancta*, welche der von der Langobardenkönigin Theodelinde zu Zeiten des Papstes Gregor d. Gr. nach Rom gesandte Abt Johannes an den Martyrergräbern entnommen hatte.

Das waren im Wesen die litterarischen Quellen, welche de Rossi hinsichtlich der Topographie der Katakomben leiten konnten. Bei seinen Arbeiten erfreute er sich der Unterstützung seines Bruders Michele Stefano de Rossi, welchem wir hauptsächlich die topographischen Aufnahmen von S. Callisto verdanken, sowie derjenigen seiner Schüler Gatti, Stevenson, Marucchi, Armellini, während Raffaele Garrucci[1], freilich von vielfach verschiedenen Gesichtspunkten aus und mit keineswegs sicherer Kritik, wenn auch mit ausgebreiteter Gelehrsamkeit diese Katakombenforschung unterstützte. Die Resultate derselben wurden, wie bemerkt, in Frankreich durch Desbassayns de Richemont und Allard, in England durch Northcote und Brownlow, in Deutschland durch den Verfasser dieses Buches dem Publicum vorgelegt[2], während in Frankreich Roller, bei uns Victor Schultze[3] wesentlich abweichende Darstellungen des Gegenstandes lieferten.

Betrachten wir zunächst die Bauart der römischen Katakomben. Dieselben bestehen aus über fünfzig unterirdischen Grabanlagen, welche nicht, wie man früher vielfach annahm, sich unter der Stadt herziehen, sondern

Bauart der Katakomben.

[1] Garrucci, S. J., Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma. Roma 1858; [2]1864; Cimitero degli antichi Ebrei in vigna Randanini. Roma 1862; Storia dell' arte cristiana. 6 voll. Prato 1873—1880; u. a.

[2] Desbassayns de Richemont Les nouvelles études sur les catacombes rom. Par. 1870. — Spencer Northcote and Brownlow Roma sott. [2]Lond. 1879. — F. X. Kraus Roma sott. Die röm. Katakomben. Freib. 1873; [2]1879.

[3] Roller Les catacombes de Rome. 2 vols. Par. 1881. — Vict. Schultze Arch. Studien über altchristl. Monumente. Wien 1880; Die Katakomben. Lpz. 1882. Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895.

durchschnittlich zwischen dem vierten und sechsten Meilenstein, voneinander getrennt, an den alten römischen Strassen in der Umgebung Roms angelegt sind. Die einzelnen Anlagen bilden ein System von Galerien oder Corridoren, welche zum Theil in zwei bis fünf Stockwerken (*Piani*) übereinander liegen und, aneinander gereiht, nahezu 900 km lang sein würden. Diese Gänge sind durchschnittlich mannshoch und nur 2—4 Fuss breit; ihre Wände sind durch Grabhöhlen (*Loculi*) unterbrochen, in welchen die Leichen der Länge nach, im allgemeinen je eine, manchmal zwei oder drei nebeneinander, untergebracht sind (Fig. 1). Verschieden davon ist die Anlage der Katakomben in Neapel, Syrakus und Cyrene. Jene bieten viel geräumigere und besser beleuchtete Corridore, auch grössere Säle. Häufige Durchgänge, welche die Galerien durchbrechen, führen zu den Grabkammern (Krypten), deren Wände ebenfalls von Loculi bezw. Arcosolien durchbrochen sind, nicht selten aber auch Sarkophagen zur Aufnahme dienen. Die Nekropole von Cyrene entbehrt des Galerienbaues und besteht aus einer Reihe von grössern oder kleinern Kammern (*Cubicula*), welche in einen unregelmässig angelegten Mittelbau ausmünden. Die einzelnen Loculi sind durch Ziegel oder Marmorplatten geschlossen, welche häufig griechische oder lateinische Inschriften, auch symbolische und andere Darstellungen tragen. Andere Erkennungszeichen, welche man an denselben anbrachte, bestanden in geschnittenen Steinen, Glasgefässen, Münzen, welch letztere natürlich zur Bestimmung des Alters eines Grabes anzuziehen sind. Es liegt auf der Hand, dass solche unterirdische Galerien nur da möglich waren, wo das Terrain sich zur Aushöhlung eignete. Der Boden der römischen Campagna, ein vulcanisches Gebilde, musste dazu besonders einladen, namentlich da, wo die sogen. *Tufa granulare* vorherrschte, ein poröses Material, welches zur Verwendung als Baustein zu weich, wegen seiner festen Bestandtheile aber auch zur Mörtelbereitung untauglich war. Es waren also nicht, wie man früher vielfach an-



Fig. 1. Galerie mit Gräbern.

Arenarien. nahm, ursprünglich Sandgruben (*Arenariae*) und Steinbrüche (*Lapicidinae*) der Alten, welche von den Christen zu Katakomben verwendet wurden. Schon die Beschaffenheit des Materials legt die Unstatthaftigkeit dieser Annahme dar. Es genügt ferner, einen Blick auf die Anlage der Arenarien zu werfen, um sich zu überzeugen, dass dieselbe von der Construction der Katakomben völlig verschieden war. Der Grundriss der Arenarien ist völlig unregelmässig und dadurch bedingt, dass man einfach dem besten und bequemsten Material

nachging (Fig. 2); derjenige der Katakomben stellt ein Netz regelmässig und geometrisch angelegter Gänge dar (Fig. 3), welche, wie bemerkt, eng und niedrig sind, während die Durchbrüche der Sandgruben breit, für den Verkehr von Wagen oder Karren eingerichtet sind. Ein über die Mauer des Servius Tullius wenige Miglien hinausgehender Radius stellt die Zone dar, in welcher die meisten römischen Katakomben liegen. Ueber den sechsten Meilenstein hinaus liegt noch S. Allessandro; die weiter entfernten, sogen. suburbicarischen Coemeterien gehörten den längst zerstörten Flecken der Campagna an. Sehr tief unter die Erde konnte man nicht graben, da man sonst auf Wasser stiess; man war also auf die oberen Bodenschichten angewiesen. Schon dadurch war bedingt, dass die einzelnen Coemeterien nicht untereinander oder mit der Stadt verbunden sein konnten. Auch in den einzelnen Katakomben wurden anfänglich die Grenzen der *Areae* scharf unterschieden, aus welchen sie im Lauf der ersten Jahrhunderte zusammengewachsen waren, so dass die Uebereinstimmung der innern Aushöhlung mit dem von dem römischen Gesetz vorgesehenen Flächenmasse erkennbar blieb. Die *Piani* waren durch Treppen verbunden; das Licht wurde ihnen in älterer Zeit durch Lichtschachte (*Luminaria*) zugeführt, später durch runde, an den Kreuzungspunkten der Galerien angebrachte Brunnenschachte, durch welche man auch die Erde herausschaffte. Im 4. Jahrhundert legten die Fossoren auch ausgedehntere Krypten an. In der Zeit der Verfolgung suchte man durch Verschüttung der Zugänge, durch Zerstörung der Treppen und Anlage geheimer Gänge dem Zutritt Fremder zu wehren. Das technische Verfahren, welches die Fossoren bei der Construction der Katakomben beobachteten, ist uns nirgends berichtet; wir können nur aus den vorhandenen Anlagen und aus etlichen Abbildungen von Fossoren Schlüsse darauf ziehen. Diese Bilder zeigen uns den Meissel, die Spitzhaue, die Axt, kleine Hämmer, ein spiessförmiges Eisen (eine Sonde?) im Gebrauch der Arbeiter. Kein Zweifel, dass man sich auch des Winkelmasses bediente, dass

Construction der Katakomben.


Fig. 2. Grundriss einer Arenaria.


Fig. 3. Grundriss eines Theils der Katakombe von S. Agnese.

die so ausgedehnte geometrische Operation Ingenieuren (*Mensores*) anvertraut werden musste, welche hier ganz die Methode der römischen Feldmesser (*Agrimensores*) befolgten. Fraglich kann erscheinen, ob diese *Mensores* förmliche Pläne (*Formae*) für die Ausgrabungen entwarfen; dagegen ist kaum zweifelhaft, dass sie auf Pergament oder Marmor eingetragene *Formae* hatten, auf denen die gesetzliche Abmessung der über der unterirdischen Grabanlage gelegenen Area eingezeichnet war. Solche *Formae* heidnischer Grabstätten und Häuser, in Marmor eingehauen, haben sich, wie die Fragmente von römischen Stadtplänen, bekanntlich erhalten. Die Anlage unserer Katakomben zeigt, dass die *Mensores* bei Aufstellung ihres Planes ähnlich verfuhren wie die Feldmesser bei Absteckung eines Lagers oder Gründung einer Stadt. Man zog zunächst eine Linie von Norden nach Süden (*Decumanus*), dann eine zweite, welche jene im rechten Winkel schnitt (*Cardo*), nach Umständen auch sich doppelt kreuzende Linien (*Decumanus maior, minor*). Durch die von Süden nach Norden laufenden (*Limites transversi*) und die von Osten nach Westen gehenden Linien (*Limites prorsi*) war ein System von Parallelen dargestellt, aus welchem sich die Zerlegung des ganzen Areals in eine Reihe von Quadraten (*Agri limitati, Actus quadrati*) ergab. Dass die Aushöhlung der Katakomben im allgemeinen und das Einhalten der gesetzlich vermessenen Areae unter der Erde insbesondere eine grosse Geschicklichkeit verlangte, liegt auf der Hand. Es ergibt sich daraus, dass die Fossoren, denen die technische Leitung der Katakomben unterstand, Männer von einer gewissen Bildung gewesen sein müssen.

Religiöser Charakter der Grabstätten. Nicht minder klar ist, dass Constructionen von so umfassender Natur nicht ohne Vorwissen und Kenntniss der römischen Behörden vorgenommen werden konnten. Diese Anlagen müssen also auch in den Zeiten der Verfolgung, denen sie grösstentheils angehören, den Schutz des Gesetzes genossen haben. In der That kann heute kein Zweifel mehr daran bestehen. Man weiss, dass, wie das Grab bei den Völkern des Alterthums im allgemeinen geheiligt war, so in Rom nach den gesetzlichen Bestimmungen jede Beisetzung den für sie bestimmten Boden zu einem geweihten (*religiosus*) machte. Solch ein Grundstück konnte nicht mehr in fremden Besitz übergehen; der Eigenthümer des Grabes genoss also hier eine Ruhe, die durch nichts gestört wurde und für deren Aufrechterhaltung die Pontifices als staatliche Baupolizei Sorge zu tragen hatten. Auch der Verbrecher, den der Staat am Leben gestraft hatte, wurde, wenn die Ueberlebenden seinen Leichnam verlangten, diesen zum Begräbniss übergeben, und auch diese Bestattung war alsdann unverletzlich. Das römische Gesetz behandelte in dieser Hinsicht die Christen nicht ungünstiger wie alle übrigen Bürger. Die Unverletzlichkeit galt aber nicht bloss dem Grabe selbst, sondern auch dem Grundstück, welches als zu demselben gehörig durch festgesetzte Bestimmungen erklärt wurde und dessen Ausdehnung in die Breite und in die Tiefe auf den Grabschriften häufig durch den Vermerk IN · FR · P (*in fronte pedes*) oder IN · AG · P (*in agro pedes*) angegeben wurde. Bei vermögenden Erblassern war diese Area oft gross genug, um nicht bloss die Anlage von Gärten, sondern auch von Gebäuden zu gestatten, in welchen die Leichenceremonien, die jährlich wiederkehrenden Todtenopfer und die damit verbundenen Festmahle abgehalten wurden. Derartige Gebäulichkeiten, wie sie uns an der Via Latina erhalten sind, zeigen gewöhnlich einen halbkreisförmigen Ausbau (*Exedra*) mit Sitzbänken und anderen Bequemlichkeiten für die Gäste, ferner eine Kammer (*Custodia*) für den Wärter, welcher mit der Ueberwachung des Grabes und der der Familie gehörigen Vigna beauf-

tragt war. Immerhin konnte man die Frage aufwerfen, ob und inwiefern auch Collectivgräber, wie das officielle Coemeterium S. Callisto, denselben Schutz wie das Privatgrab genossen. Dass sie dessen versichert waren, scheint schon aus der Thatsache ihrer Construction hervorzugehen.

Diese Thatsache hat aber durch eine geistreiche Hypothese de Rossi's eine willkommene Erklärung gefunden. Schon Mommsen hatte seit 1843 Näheres über die sogen. Armencollegien (*Collegia tenuiorum*) mitgetheilt, welche uns durch eine Inschrift vom Jahre 133 in ihren Details bekannt geworden waren. Leute geringen Standes, Sklaven und Handwerker, traten zu einem Verein zusammen, um sich die Wohlthat eines anständigen Begräbnisses zu sichern. Diese Bruderschaften nannten sich nach irgend einem dahingeschiedenen Wohlthäter oder nach einer von ihnen besonders verehrten Gottheit (daher *Cultores Iovis, Herculis, Apollinis et Dianae*); sie erhoben von den Mitgliedern einen kleinen Beitrag beim Eintritt (etwa 15 Mark) und monatlich (etwa 20 Pf.). Starb ein Mitglied, so wurden die Kosten des Begräbnisses (etwa 400 Sesterzen = 60 Mark) aus der Kasse des Vereines bestritten und jedem am Scheiterhaufen Anwesenden sodann eine Sesterze (etwa 20 Pf.) ausgezahlt. Auch hielt man von Zeit zu Zeit gemeinschaftliche Mahle, denen ein *Magister* präsidirte und bei welchen gewisse inschriftlich uns überlieferte Regeln des Anstandes zu beobachten waren. Das demokratische Kaiserthum Roms begünstigte im allgemeinen diese Vereine, allerdings mit der Beschränkung auf die Begräbnisszwecke. Die zunächst durch die Lex Iulia für Rom gegebenen Privilegien derselben scheinen durch Septimius Severus auch auf die übrigen Provinzen des Reiches ausgedehnt worden zu sein; Traian hatte bei seinem Verbot der unerlaubten Hetärien sie ausdrücklich geschont. Es lag auf der Hand, dass die Christen keinen Grund hatten, auf eine Einrichtung zu verzichten, deren Wohlthat ihnen als einer *Religio illicita* ganz besonders einleuchten musste; und so sehen wir in der That wie dieselben *Collegia fratrum* bildeten, deren Organisation die nämliche war wie diejenige der heidnischen Associationen und die sich auch der nämlichen technischen Ausdrücke bedienten wie jene[1]. In der berühmten Inschrift von Cherchel in Africa, welche uns in einer Nachbildung erhalten ist — das Original war wahrscheinlich im Jahre 257 oder 304 zerstört worden —, nennt sich ein africanischer Christ *Cultor* (*verbi*); er spricht von einer *Cella,* die er auf der von ihm zu Begräbnisszwecken geschenkten *Area* erbaut hat: alles Ausdrücke, welche auch in dem von Kiessling entdeckten Testament sich finden, welches auf einem Grabstein von Langres eingegraben war.

Die Armencollegia.

Ueber den Anfängen der römischen Katakomben liegt natürlich ein tiefes Dunkel. Wir wissen, dass bereits vor dem Jahre 64 eine blühende Christengemeinde in Rom bestand. Wo begruben diese Christen ihre Todten und welchen Ritus beobachteten sie dabei? Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die Christen, welche aus dem Judenthum hervorgegangen waren,

Anfänge der Katakomben.

[1] Diese Annahme, von Einzelnen, wie V. Schultze, Weingarten u. a., bestritten, wird jetzt von den meisten Archäologen wie Juristen zugestanden (vgl. Real-Encyklop. d. christl. Alterth. I 107). Sie steht in vollkommenem Einklang mit dem, was die Untersuchungen Foucarts und Heinrici's hinsichtlich des genossenschaftlichen Charakters der paulinischen Christengemeinden, speciell Korinths, ergaben; diese Annahme erklärt allein gewisse Restitutionen von *Loca ecclesiastica* und Coemeterien, welche im 3. und 4. Jahrhundert vorkommen (unter Alexander Severus, Gallienus, Aurelian, Maxentius) und welche ohne sie in völligem Widerspruch zum römischen Rechte stehen.

zunächst auch in den jüdischen Begräbnissstätten ihre Ruhe fanden, und insofern kann man wol annehmen, dass die jüdischen Katakomben, von denen bei Rom mehrere aufgedeckt wurden, auch die frühesten Friedhöfe der Christengemeinden waren. Aber dies Verhältniss konnte doch nur dauern, solange der Bruch zwischen Judenthum und Christenthum nicht völlig ausgesprochen war. Nach der Zerstörung Jerusalems kann von der Fortsetzung solch gemeinsamer Bestattung keine Rede mehr sein. Es mussten sich die Christen eigene Grabstätten beschaffen, und da kann es denn wiederum nicht zweifelhaft sein, dass sie durchaus an der Ueberlieferung festhielten, welche sie aus Palästina mitgenommen hatten. Die Juden haben bekanntlich ihre Todten nicht verbrannt, sondern in Felsengräbern beigesetzt; denselben Ritus beobachteten die semitischen Völker überhaupt, und namentlich zeigen ihn alle Colonien der Phönicier an den Küsten und auf den Inseln des Mittelmeeres. Bei den indogermanischen Völkern wechselte der Ritus des Verbrennens mit demjenigen der Beisetzung. Das war auch in Italien der Fall und insbesondere in Rom, wo man ursprünglich die Leichen beisetzte, in der spätern Zeit der Republik zur Verbrennung überging, welche bis auf das Zeitalter der Antonine alleinherrschend blieb; nur einzelne grosse Familien, wie die Cornelii, gaben die Beisetzung der Leichen in Särgen nicht auf. Seit der Mitte des 2. Jahrhunderts scheint unter dem Einflusse semitischer, vielleicht auch christlicher Vorstellungen sich letztere neben der *Crematio* allmählich wieder eingebürgert zu haben. Dass die Christen jemals ihre Leichen verbrannt hätten, ist völlig unerweisbar und durchaus unwahrscheinlich. Es lag in der Natur der Sache, dass je nach Bedarf zunächst Einzelgräber angelegt wurden, von denen uns einige, anscheinend aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts, erhalten sind. Sie sind durch nichts gekennzeichnet als durch das Fehlen jedes polytheistischen Anklanges, und nur gewisse Wendungen ihrer Inschriften (AT RELIGIONEM PERTINENTES MEAM oder FECIT YPOGEVM SIBI ET SVIS FIDENTIBVS IN DOMINO) lassen auf christliches Bekenntniss schliessen. Solch ein Grab hiess *Memoria*. Derartige *Memoriae* werden auch die Grabstätten (*τρόπαια*) Petri und Pauli gewesen sein, welche der römische Presbyter Caius zu Anfang des 3. Jahrhunderts erwähnt. Nach der Ueberlieferung lag die erstere unter dem Clivus Vaticanus, die letztere unter dem Hügel am zweiten Meilenstein der Via Ostiensis; beide Anlagen sind ohne Zweifel bereits im 4. Jahrhundert beim Bau der grossen Basiliken von S. Peter und Paul gründlich zerstört worden.

Das rasche Anwachsen der christlichen Gemeinde in der Hauptstadt des Reiches musste aber bald nach den Tagen Nero's bereits zur Anlage von Collectivgräbern für die Gemeinde führen. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden dieselben zunächst dadurch, dass wohlhabende Mitglieder der Gemeinde die Area, auf welcher sie sich selbst beisetzen liessen, auch den Angehörigen der Gemeinde als Mitgliedern ihrer Familie im weitern Sinne oder ihrer Clientel zugestanden. Eine Reihe epigraphischer und archäologischer Argumente macht zur Gewissheit, dass schon zu Ausgang des 1., spätestens zu Anfang des 2. Jahrhunderts auf diese Weise an der Via Salaria Nova das Coemeterium der Priscilla und das sogen. Ostrianum (*ad Nymphas s. Petri*) an der Via Nomentana, weiter dasjenige der hl. Domitilla (*Nerei et Achillei*) an der Via Ardeatina entstanden; auch das Coemeterium des Praetextatus an der Via Appia und das am siebenten Meilenstein der Via Nomentana gelegene von S. Alessandro sind dem 2. Jahrhundert zuzuschreiben.

Waren diese Katakomben ursprünglich sämmtlich Privat- bezw. Familienbegräbnisse, so tritt uns seit Beginn des 3. Jahrhunderts auch eine Grabstätte entgegen, welche die römischen Christen offenbar als *Collegium fratrum* besassen. Nur so lässt sich der Ausdruck der ‚Philosophumena' (IX 11) verstehen, nach welchem Bischof Zephyrinus den Callistus mit der Aufsicht über ‚das Coemeterium' betraute. Hier fanden in der That die Päpste des 3. Jahrhunderts ihre Beisetzung. Die römische Behörde schützte und achtete diese Anlagen; wenn später (in der Valerianischen Verfolgung 257, dann wieder 303) die Polizei die Zugänge zu den Coemeterien schloss oder den Zutritt zu ihnen erschwerte, so war dies kein principieller Angriff auf die Unverletzlichkeit der Gräber, sondern eine Präventivmassregel, hervorgerufen durch den Umstand, dass die Christen, besonders in der Zeit heftiger Verfolgung, zuweilen ihren von dem Gesetz verpönten Gottesdienst in den Katakomben hielten oder dieselben als Schlupfwinkel benutzten. Hatte schon 260 Gallienus das in Aegypten über die Coemeterien verhängte Sequester aufgehoben, so geschah dasselbe 311 in Rom für das hier während der Diocletianischen Verfolgung geschlossene Coemeterium des Callist. Infolge dieses letztern Sequesters waren die Bischöfe Marcellinus und Marcellus nicht mehr in S. Callist, sondern in S. Priscilla beerdigt worden. Infolge einer seit dem Constantinischen Frieden eingetretenen Reorganisation des Begräbnisswesens scheint jeder der 25 *tituli* (wir würden sagen ‚Pfarreien') sein eigenes, einem bestimmten Priester oder Diakon unterstelltes Coemeterium erhalten zu haben.

Die Toleranzedicte Constantins und Licinius' vom Jahre 312 und 313 mussten den grössten Einfluss auch auf das Begräbnisswesen der Christen haben. Zunächst erlitt das Besitzrecht einen totalen Umschwung. Die Kirche konnte als juristische Körperschaft Eigenthum haben, man bedurfte der Bildung von *Collegia fratrum* nicht mehr. Man hatte ferner nicht mehr nöthig, die hervorragendsten Begräbnissstätten tief unter der Erde anzulegen und etwaiger Profanation zu entziehen; sofort nach 312 sehen wir die Päpste Sylvester I und Marcus in Basiliken beerdigt werden, welche zu den Coemeterien zählten, aber über der Erde lagen. Die Menge der Gläubigen, welche jetzt der Kirche zuströmten, führte weiter seit Constantin dazu, dass die Beerdigung *sub dio,* d. h. unter freiem Himmel, immer mehr aufkam.

Beisetzungen sub dio.

Solche Beisetzungen *sub dio* kamen auch schon in der Zeit der Verfolgungen vor, und zwar nicht bloss an Orten, wo, wie im römischen Africa, die Beschaffenheit des Terrains eine Katakombenanlage unmöglich machte [1]. Ein merkwürdiger Fund machte zuerst mit der Beschaffenheit solcher Gräber bekannt; jetzt sind Grabfelder über der Erde in Vienne, Iulia Concordia, Trier, namentlich aber in Rom über der Katakombe von S. Callisto nachgewiesen. Die Leichen waren zum Theil, aber keineswegs alle, in Särgen beigesetzt, welche zuweilen aus Thon, meist aus Stein, besonders Marmor, gebildet waren, und, wenn nicht besondere Gründe dagegen sprachen, im allgemeinen orientirt wurden [2]. Die einzelnen Gräber (*Formae*) waren theils aus Tuff, theils aus Ziegeln mit starker Verwendung von Kalk aufgemauert, manchmal mit einer Ziegellage und darüber mit einer horizontal abschliessenden *Massa*

[1] Die erste eingehendere Untersuchung dieser *sub dio* angelegten Gräber verdanken wir de Rossi (Rom. sott. III 393 sg.). Vgl. auch Real-Encykl. d. christl. Alterth. I 307 f.

[2] Die ‚Orientirung' oder ‚Ostung' wird später eingehender zu besprechen sein, wo die Einrichtung der Kirchengebäude des Nähern untersucht wird.

bedeckt. Es entstanden auf diese Weise sogen. Hüttengräber (*Sepolcri a capanna*), die auch seit Boldetti mehrfach unter den Galerien der römischen Katakomben, seiner Zeit auch von mir in denjenigen von Syrakus und Neapel beobachtet wurden. Der Verschluss war wie bei den Loculi der unterirdischen Galerien durch Ziegel- oder Marmorplatten hergestellt. Nur selten waren grössere Schachte (*Putei, Pozzi sepolcrali*) ausgehöhlt, deren Wände dann wieder durch Loculi durchbrochen waren. Jene barbarische Sitte des Alterthums, die Leichen der Armen in grosse, gemeinsame Versenkungen oder Löcher zu werfen, hat das alte Christenthum nicht angenommen. Erst in den wilden und jammervollen Zeiten des frühern Mittelalters verlor sich jenes Zartgefühl der altchristlichen Epoche, welches auch dem ärmsten Gliede Christi ein anständiges und gesondertes Begräbniss zukommen liess, und man kehrte vielfach in Italien zu der hier und da bis in die neueste Zeit bewahrten Sitte zurück, die Armenleichen in grosse Souterrains zu werfen.

Die auf den *sub dio* angelegten Coemeterien stehenden Särge gleichen in ihrem Aufbau völlig den altrömischen; zuweilen trugen sie eine Art Bedachung (*Tegurium, Ciborium*), wie die kleinen heidnischen Tempel und später auch die christlichen Altäre. Die Pilaster derartiger Tegurien gingen wie bei jenen auch nicht selten in Hermen aus und hiessen darum *Hermulae;* nur endigten sie hier in dem Bilde des guten Hirten, einem Monogramm u. s. w. Auch freistehende Cippen oder Stelen sind in Africa nachgewiesen worden.

Seit den Tagen Constantins nimmt, wie gesagt, die Bestattung *sub dio* zu, anfänglich neben derjenigen in den Katakomben, welche bis zur Mitte des Jahrhunderts immer noch die vorherrschende blieb und gerade in den Tagen des Papstes Damasus vielfach zu Beschädigungen der ältern Katakombengräber führte, indem Manche aus unverstandenem Eifer um jeden Preis in der Nähe der Martyrer beerdigt sein wollten. Damasus selbst, welcher dagegen Einsprache erhob, nimmt in der Geschichte der Katakomben eine höchst hervorragende Stellung ein. Mit grosser Begeisterung widmete er der Erhaltung und der Ausschmückuug derselben seine Thätigkeit: zerfallendes Mauerwerk suchte er zu stützen; die Krypten der Martyrer machte er den Gläubigen durch neue Treppenanlagen zugänglich; an ihren Gräbern brachte er jene berühmten Epigramme an, welche, in einer eigenthümlichen, äusserst zierlichen Kalligraphie durch Furius Dionysius Philocalus ausgearbeitet, zum Theil noch im Original erhalten, zum Theil handschriftlich uns überliefert sind. Von da ab treten die Katakomben als Begräbnissstätten hinter den unter freiem Himmel angelegten Coemeterien mehr und mehr zurück; sie werden aber jetzt um so mehr Stätten der Andacht und Ziel von Wallfahrten und Besuchen, deren Eindruck uns zwei zeitgenössische Schriftsteller, der hl. Hieronymus und des Damasus Landsmann, der spanische Dichter Prudentius, geschildert haben. ‚Während ich‘, schreibt ersterer, ‚als Knabe zu Rom erzogen wurde, pflegte ich Sonntags mit andern gleichgesinnten Altersgenossen die Gräber der Apostel und Martyrer zu besuchen und in die dort tief in der Erde ausgehöhlten Krypten herabzusteigen. Wenn man hineingeht, findet man die Wände zu beiden Seiten voll von Todtenleibern, und der ganze Ort ist so dunkel, dass es fast scheint, als sei das Wort des Propheten: „Sie müssen lebendig in die Hölle fahren“ (Ps. 54, 16), an uns wahr geworden. Hier und da dringt ein wenig Licht von oben herein, eben genügend, um die Schrecken der Dunkelheit auf einen Augenblick zu mildern; wenn man aber vorwärts schreitet und sich wieder in der dicksten, nächt-

Damasus.

Hieronymus.

lichen Finsterniss begraben findet, kommen einem unwillkürlich die Worte des Dichters in den Sinn: „Grauen umströmt ringsher, auch die Still' ist selber entsetzlich“ (Aen. II 755)‘ [1]. In einer ungefähr vierzig Jahre später geschriebenen Stelle des Dichters Prudentius dagegen wird das Andenken an die Resultate solcher Arbeiten aufbewahrt, wie wir sie von Damasus haben unternehmen sehen. Der Dichter schildert nämlich die Ruhestätte des hl. Hippolytus folgendermassen:

Prudentius über die Katakomben.

‚Nicht weit von den Stadtmauern, mitten unter wohlgepflegten Obstgärten, befindet sich eine Krypta versteckt in dunkeln Abgründen. Ein steiler Pfad führt auf gewundenen Treppen in sie hinab; das Tageslicht dringt in diese Windungen nicht hinein; nur durch die Thürweite fällt es bis auf die Schwelle des Niederganges. Indem bei unserm Vordringen das nächtliche Dunkel in den Irrgängen der Höhle dichter und dichter zu werden scheint, öffnen sich von Zeit zu Zeit nach oben durch die Decke gegrabene Schachte, durch welche das helle Tageslicht hereinfällt. Obschon die von den nach allen Richtungen hin sich verschlingenden Gruftgängen gebildeten engen Kammern und schmalen Galerien dunkel sind, so findet doch mancher Sonnenstrahl seinen Weg durch die durchgegrabenen Gewölbe hinab in den Schooss des Hügels. So geniesst man von Strecke zu Strecke den Schein des Sonnenlichtes. An einem so verborgenen Orte ist der Leib des Hippolytus bestattet, nahe der Stelle, wo jetzt der gottgeweihte Altar steht. Diese selbe Altarplatte (*Mensa*) spendet das Sacrament, die Seelenspeise, für die Anwohner des Tiber und deckt gleichzeitig in treuer Hut die dort zur Erwartung des ewigen Richters niedergelegten Gebeine des Martyrers. Ergreifend ist die Heiligkeit des Ortes. Der Altar, vor welchem die Gläubigen beten, stärkt die Hoffnungen der Sterblichen, indem ihre Bedürfnisse Erbarmen und Befriedigung finden. Hier habe ich mich oft, gedrückt von Uebeln des Leibes und der Seele, im Gebete niedergeworfen und Erleichterung gefunden. Ja, verklärter Priester, ich will es laut verkünden, mit welcher Freude ich immer aufs neue das erhabene Vorrecht deiner Umarmung geniesse, und wie sehr ich mir bewusst bin, dass ich alles das dem Hippolytus verdanke, welchem Christus, unser Gott, die Macht gewährt hat, alles zu erlangen, was Jemand von ihm erbittet. Die kleine Kapelle (*Aedicula*), welche das abgelegte Kleid seiner Seele [seine verweslichen Reste] birgt, glänzt von lauterm Silber. Reiche Hände haben die Stätte mit Platten verziert, deren geglättete [Silber-] Flächen das Licht wie Hohlspiegel zurückwerfen; und nicht sich begnügend, den Eingang mit parischem Marmor bekleidet zu haben, verwendeten sie grosse Summen aut die Ausschmückung des Werkes.‘ Dann geht der Dichter über zu einer Beschreibung der Wallfahrten zu dem Heiligthum, und mit ein wenig poetischer Licenz fährt er fort: ‚Früh am Morgen kommen sie zur Begrüssung [des Heiligen]. Die sämmtliche Jugend des Ortes verrichtet dort ihre Andacht; bis zum Sonnenuntergang dauert ihr Kommen und Gehen. Die Liebe zur Religion versammelt die Lateiner und die Fremden zu einer dichten Menge; sie drücken ihre Küsse auf das glänzende Silber; sie vergiessen ihre wolriechenden Salben; sie netzen ihre Wangen mit Thränen.‘ [2]

Die Beisetzungen in den Katakomben hörten im 5. Jahrhundert auf, als infolge der Feldzüge der Gothen (409—410) und Vandalen (457) die Campagna immer unsicherer wurde und schwere Verwüstungen erlitt; die letzte

[1] Hieronym. In Ezech. c. 9.

[2] Prudent. Peristeph. XI 153—218.

datirte Inschrift eines Katakombengrabes ist vom Jahre 409, die letzte Erwähnung der Fossoren fällt 426. Die Belagerung Roms durch Alarich führte zuerst zur Anlage eines in der Stadt bei den Thermen des Diocletian gelegenen Kirchhofes; bis dahin war in Rom und wahrscheinlich auch in den Provinzen das Zwölftafelgesetz ängstlich beobachtet worden, welches jede Bestattung von Todten innerhalb der Stadtmauern aufs strengste verpönte. Die Katakomben blieben nun nur mehr Andachtsorte; solange man die Leiber der Martyrer in ihnen wusste, fanden gottesdienstliche Feierlichkeiten in ihnen statt und wurden von manchen Päpsten zur Erhaltung der historischen Krypten Restaurationen vorgenommen, so von den Päpsten Symmachus, Vigilius, Johann III (568). Als aber im 8. und 9. Jahrhundert die Bewegungen der Langobarden die Umgebung Roms abermals beunruhigten, wurden allmählich die meisten Martyrerreliquien aus den vor der Stadt gelegenen Coemeterien in die Basiliken der Stadt übergeführt. Das geschah unter den Päpsten Paul I (761), Paschalis I (817), Sergius II und Leo IV. Die letzten Restaurationen liess Nikolaus I (860) vornehmen, welcher auch in einigen Katakomben die lange unterbrochene Feier der heiligen Messe wieder anordnete. Seit dem 2. Jahrtausend werden nur mehr vereinzelte Besuche in den Katakomben erwähnt; so der des Abtes Nanterus von St. Mihiel im 11. Jahrhundert, der des Petrus Cluniacensis und des Hugo von Flavigny im 12., der des Mystikers Herman von Fritzlar im 14. Jahrhundert. Endlich verliert sich die Erinnerung der übrigen Coemeterien, deren Bezeichnungen nur mehr in den Angaben der liturgischen Bücher Roms und in den im 15. Jahrhundert gedruckten Ablassverzeichnissen wiederkehren; nur die Katakombe von S. Sebastiano, das alte ‚*Coemeterium ad catacumbas*‘ [1], blieb noch zugänglich. Die dunkeln Vorstellungen, welche man aus älterer Zeit über die Bestattung der hl. Caecilia und vieler anderer Martyrer an der Via Appia bewahrt hatte, concentrirten sich nun auf S. Sebastiano, dessen Mönche bis auf den heutigen Tag von über hundert Tausenden von Martyrern zu sprechen wissen, die bei ihrer Kirche begraben seien.

Wir beschränken uns auf diese Mittheilungen über die Geschichte der Katakomben, deren weitere Details hier nicht in Betracht kommen. Für uns handelt es sich hier um die Frage, inwieweit diese unterirdischen Grabanlagen zu den Anfängen der christlichen Kunst in Beziehung stehen. Da ist nun zunächst zu sagen, dass schon ihre Construction gewisse Ansätze zu künstlerischer Behandlung darbietet. Wir müssen, um dies zu beweisen, wiederum auf gewisse architektonische Einzelheiten eingehen. Es ist schon bemerkt worden, dass die Christen den semitisch-jüdischen Ritus

[1] So heisst es zuerst bei dem Chronographen von 354 (*XIII Kal. Feb. Sebastiani in catacumbas,* in der ‚Depositio martyrum‘), dann in einem Verzeichniss der Coemeterien aus dem 6. Jahrhundert; in einer christlichen Inschrift (Orelli n. 4574). Die Localität des benachbarten Circus des Maxentius wird im 4. Jahrhundert als *Circus in catacumbas* bezeichnet; verallgemeinert ist der Ausdruck zuerst im 9. Jahrhundert bei Joh. Diac. (Chron. episcop. s. Neapol. Eccl.; Muratori SS. I, p. II). Die Ableitung des Namens ist durchaus controvers (vgl. die betr. Nachweise Real-Encykl. der christlichen Alterth. II 98. V. Schultze Die Kat. S. 39). Sicher ist, dass die Bezeichnung der durch eine Senkung der Gegend bezeichneten Strecke der Via Appia zwischen S. Sebastiano und der Rotunde der Caecilia Metella galt, und die von de Waal und Schultze versuchte Ableitung *cata cumbas* (*cumba,* das latinisirte κύμβος, κύμβη, Schlucht) scheint daher nicht ganz unwahrscheinlich. Ich erinnere an die ähnliche Bezeichnung *cata mansiones* in der Peregrinatio Silviae (ed. Gamurrini Romae 1888), I 16.

der Beisetzung übernommen haben. Aber auch der Modus der Beisetzung ging da, wo die Bodenbeschaffenheit es gestattete, von den Juden auf die Christen über. Die Verwandtschaft der frühesten Katakombengräber mit den palästinensischen hat de Rossi bereits 1864 und 1865 aufgewiesen[1]; er hat auch nicht unterlassen, darzulegen, wie sich beide dadurch unterscheiden, dass die Felsengräber in Palästina schwer zugänglich waren, während die Katakombengräber den Ueberlebenden freien Zutritt zu der Ruhestätte der Ihrigen gewährten. Doch fand sich in der dem 1. Jahrhundert angehörigen Abtheilung von S. Domitilla noch eine Grabkammer, deren oberhalb der Flur des Ganges angebrachte Oeffnung als eine Nachbildung der fast ganz verschlossenen palästinensischen Grabkammern erscheinen musste und in welcher de Rossi wol nicht mit Unrecht eine Wiedergabe des Grabes sah, in welchem der Leichnam Christi selbst beigesetzt war. Diese Grabkammer ist von geringer Tiefe, hat nur einen als Arcosolium behandelten Loculus, vor welchem eine Sitzbank (*Sedile*) zur Aufnahme des Leichnams ausgehauen war. Demnach kann kein Zweifel daran walten, dass die Beisetzung in den Katakomben sich mit den durch das Material des Bodens, durch die Beschränkung auf eine bestimmte Area und die steigende Menge der Bevölkerung gebotenen Modificationen an palästinensische Vorbilder anschloss. Ganz verwandt damit sind die Felsenhöhlen, welche in Petra, der Todtenstadt der alten Edomiter, dann in den phönicischen Gräbern bei Tyrus uns entgegentreten. Die quadratischen Kammern von Amerith zeigen eine flache Decke, in den Wänden backofenförmige Nischen, in welche die Leichen hineingeschoben wurden und die dann mit einer Steinplatte vermauert wurden. Daneben kommen auch Grabwannen vor, welche aus Alabaster, Marmor oder Terracotta ausgearbeitet sind. War die Grabkammer mit Leichen ausgefüllt, so wurde sie vermauert oder zugeschüttet, ein Detail, welches die Christen nicht übernahmen. In den Felsengräbern Palästina's, welche in die senkrechte Wand hineingearbeitet sind, begegnet man zunächst der Thüre meist einem Vorraum, hinter welchem ein ganzes System von Grabkammern liegt. Die Leichen wurden entweder auf den Boden bezw. auf Sedilien gelegt oder in trogartige Vertiefungen geschoben, welche eine gewisse Aehnlichkeit mit den Loculi der Katakomben haben und gleich diesen nicht selten zu Arcosolien gewölbt sind. Sie unterscheiden sich aber von unsern Loculi dadurch, dass sie nicht in der Längenachse der Galerien angelegt sind, sondern senkrecht zu dieser stehen, so dass die Leiche mit den Füssen voran ihrer ganzen Länge nach in die Tiefe der Wand eingeschoben wurde, — eine Disposition, welche auch neuerdings wieder in dem modernen Camposanto von Siena zur Anwendung gelangt ist. Endlich finden sich auch in Palästina Senkgräber, wo die Leichen unter einer Platte gebettet waren. Gräber dieser verschiedenen Kategorien fanden sich auch in unmittelbarer Nähe des Grabes Christi, welches bekanntlich unter Kaiser Hadrian verschüttet und unter Constantin wieder aufgedeckt wurde, der es durch Herauslösung aus dem Felsen zu einem Monolith umarbeiten liess, so dass es nach dem Bericht eines Augenzeugen im Jahre 670 die Gestalt einer Felsenhütte mit einem Troggrab im Innern

Modus der Beisetzung.

[1] De Rossi Roma sotterranea I 193 sq.; Bull. 1865, p. 38 sq. Des weitern ist der hier benutzte Aufsatz H. Swoboda's (Röm. Quartalschr. IV 320) und die daselbst angezogenen Details aus P. Juliens Mittheil. in den ‚Missions catholiques' 1889, p. 381, betr. die Gräber in Schefa Omar zwischen Nazareth und St-Jean d'Acre, zu vergleichen.

hatte. War das Grab des Erlösers in solcher Weise gebildet, so musste für die Christen eine doppelte Veranlassung vorliegen, ihre Gräber, soweit es der Tuffboden der Campagna erlaubte, den jüdischen Grabkammern nachzubilden oder vielmehr die von den Juden in Rom selbst angelegten Katakomben in ihrer Weise weiterzubilden; so wie in Jerusalem auch kürzlich in der von dem Baurath Schick entdeckten Katakombe constatirt wurde, dass sie ursprünglich von den Juden angelegt und dann von den Christen übernommen und weiter ausgearbeitet wurde. Nicht ganz mit Unrecht hat man eine weitere Bestätigung des Zusammenhanges altchristlicher und palästinensischer Anlagen darin zu erblicken geglaubt, dass neben dem palästinensischen Felsengrab auch Grabtegurien und von vier Säulen getragene Ciborien vorkommen, deren Verwandtschaft mit den abendländischen Altarbedachungen nicht zu leugnen ist. In den christlichen Katakomben treten neben den Sarkophagen verschiedene Formen der in die Wand gearbeiteten Grabhöhlen auf. Zunächst haben die meisten Loculi die Gestalt einer in der Längenachse der Corridore liegenden länglich viereckigen Nische (Fig. 1). Eine andere Grundform ist das Arcosolium (Fig. 4), wo die Nische nach oben einen rundbogigen Abschluss erhielt, meist in einfachem, seltener in überhöhtem Halbkreis oder in korbförmigem Bogen. Bei dem sogen. Altargrab (*Sepolcro a mensa*), welches bisher nur in Rom aufzu-

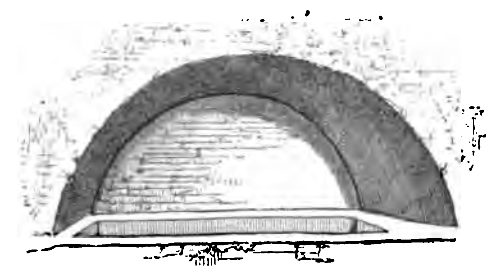


Fig. 4. Arcosolium.

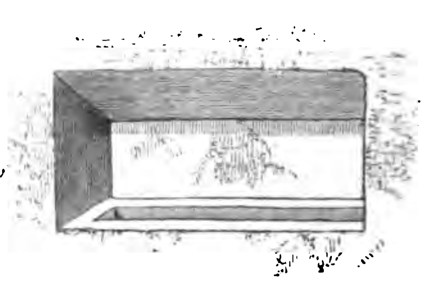


Fig. 5. Sepolcro a mensa.

weisen ist, ist die untere Horizontalfläche der quadratischen Nische sargförmig ausgehöhlt (Fig. 5). Verwandt damit ist die in Palermo und Girgenti beobachtete Form mit trapezförmiger Nische. Von diesem Altargrab bis zur Aufstellung eines eigenen Altares vor dem Grabe der Martyrer ist nur ein Schritt: wir sehen ihn in der Papstgruft von S. Callisto ausgeführt. Auch hier liegt also ein Keim zu einer späteren künstlerischen Entfaltung des Altarmotives vor.

Ein anderer Punkt, wo die Anlage der Katakomben über den Bedürfnissbau hinausgeht, zeigt sich in der Behandlung des Einganges. Bekannt sind die Façaden, welche die Perser und andere orientalischen Völker ihren Felsengräbern vorlegten. Solchen antiken Vorbildern, namentlich den lykischen Felsengräbern, nachgeahmte Façaden zeigen auch die Privatgräber syrischer Christen, wie dasjenige in Mudjeleia (Fig. 6). Auch das profane römische Grab besass bei reicheren Anlagen seinen monumentalen Eingang; genau wie dieser beschaffen, bot der Eingang des Coemeteriums der hl. Domitilla, welchen de Rossi wieder aufgefunden hat, dem Auge des Vorübergehenden nichts, was ihm auffallend oder von dem Gewohnten abweichend erscheinen mochte.

Vor allem aber kommen die Katakomben als Wiege christlicher Kunst in Betracht durch ihre innere Ausstattung an Bildwerken der Malerei und Sculptur und durch die mannigfaltigen Gegenstände der Kunst und des Kunst-

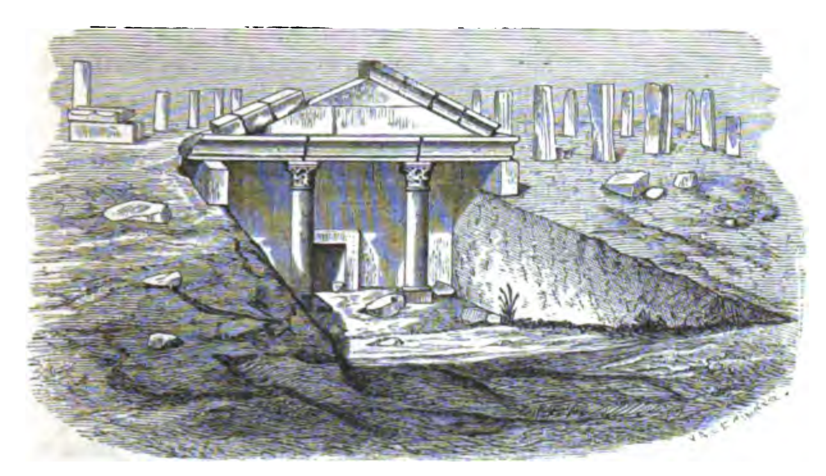


Fig. 6. Grab in Mudjeleia.

handwerks, welche den Gräbern beigegeben oder in ihnen geborgen waren. Mit dem Inhalte und der Bedeutung dieser Werke haben es unsere nächstfolgenden Bücher zu thun; den gegenwärtigen Abschnitt beschliessen wir mit einer raschen Uebersicht der als Fundstätten altchristlicher Bildwerke in Betracht kommenden Coemeterien, wobei wir diejenigen beiseite lassen, welche nach dem angegebenen Gesichtspunkte hier nicht in Betracht kommen und deren systematische Aufführung wir anderwärts gegeben haben.

II.

Wir beginnen mit der Via Appia, deren älteste Katakombe die des Praetextatus ist, S. Callisto fast gegenüber, zu welcher 1848 der Eingang

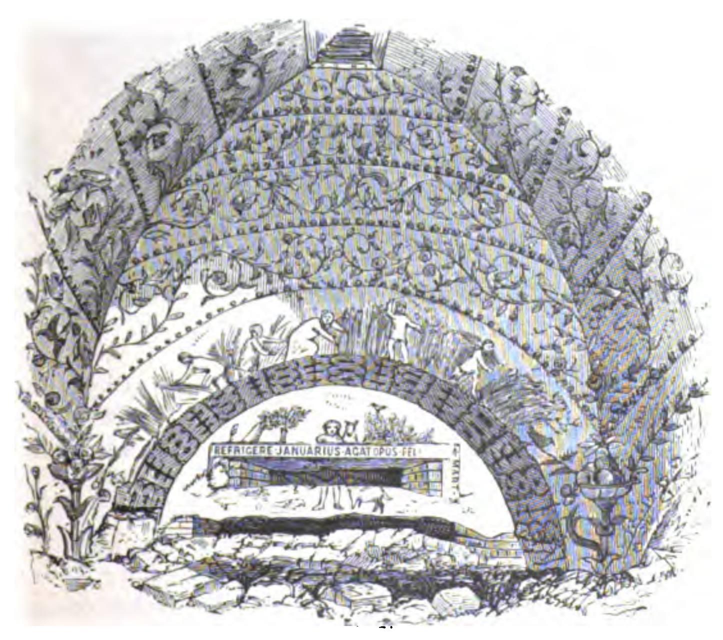


Fig. 7. Aus der Crypta quadrata.

gefunden wurde. Ein Gemälde mit der Inschrift SVSTVS führte auf die Vermuthung, dass man es hier mit dem als Schauplatz von Sixtus' Martertod, als Ruhestätte des hl. Januarius, eines von den sieben Söhnen der hl. Felicitas († 10. Juli 162), der Diakone Felicissimus und Agapetus und anderer Martyrer einst berühmten Coemeterium zu thun habe. Bemerkenswerth war die Aufdeckung der Ruinen eines runden und viereckigen Gebäudes, in denen de Rossi die Ueberreste der alten, den hll. Tiburtius, Valerianus und Maximus, den Leidensgenossen der hl. Caecilia, und dem hl. Zeno zu Ehren errichteten Basilika nachwies. Noch bedeutender war die Ausgrabung von 1857, welche

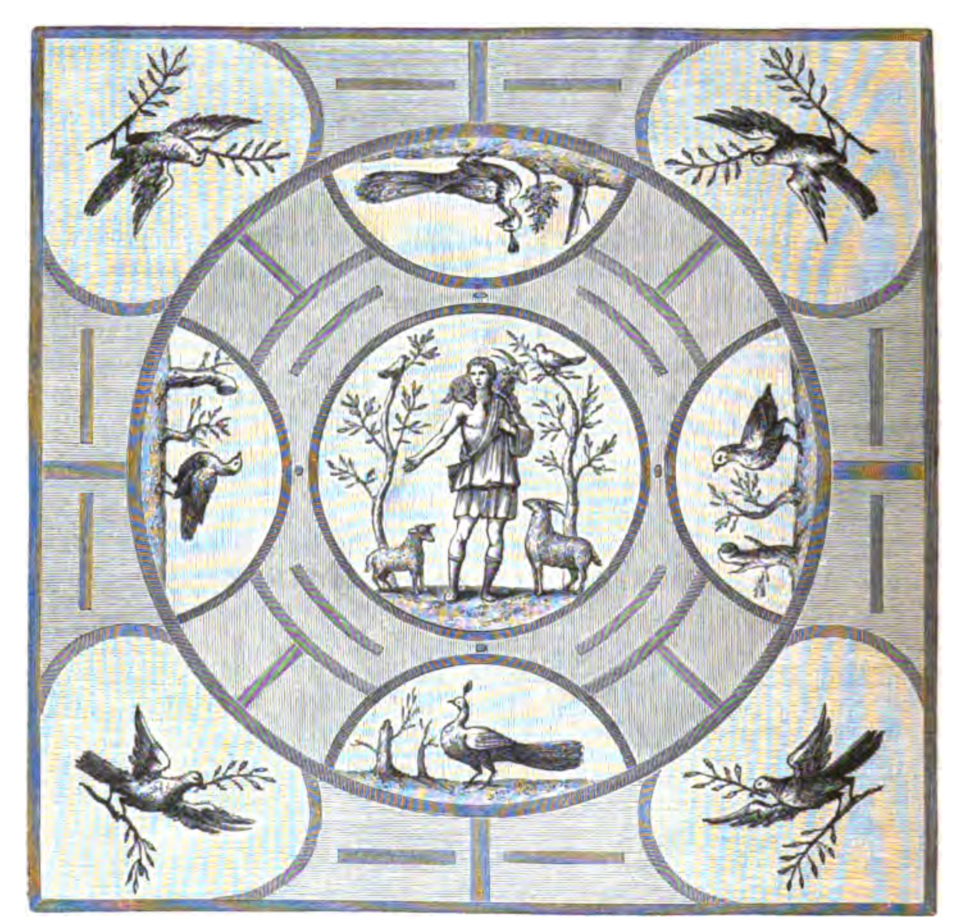


Fig. 8. Deckengemälde aus Praetextat.

zu der sogen. *Crypta quadrata* der Martyreracten führte. Die in den Martyreracten erwähnte Marmorverkleidung der Wände fand sich hier wieder; die nach dem Coemeterium zu gerichtete Innenseite war mit vorzüglichem Mauerwerk bekleidet, mit Pilastern und Terracottagesimsen geziert. Das Gewölbe der Kapelle ist im Stil der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, auf welche auch der Vergleich mit gleichzeitigen profanen Bauwerken hinführt. Die Decoration (Fig. 7 und 8) zeigt die vier Jahreszeiten und darunter Korn schneidende Schnitter, im Hintergrunde der Nische, und die Darstellung des guten Hirten, begleitet von der diese Stätte als Grab des hl. Januarius bezeugenden In-

schrift. Reste des von Damasus diesem Martyrer gewidmeten Epitaphs fanden sich ebenfalls vor. Funde von 1863 und 1869 führten zur Aufdeckung zweier anderer historischen Krypten, in welchen de Rossi die Grabstätten des unter Hadrian um 130 gemarterten Tribunen Quirinus und der Diakonen Felicissimus und Agapetus (vielleicht auch des Bischofs Urbanus) vermuthete. Der Widerstand des Eigenthümers, unter dessen Vigna das Coemeterium liegt, verhinderte leider in den letzten zwei Jahrzehnten die Fortsetzung der Ausgrabungen, deren zusammenfassende Darstellung für den vierten Band der ‚Roma sotterranea‘ in Aussicht genommen war.

Jünger, aber viel reicher und bedeutsamer ist das benachbarte Coemeterium des hl. Callistus, welches aus verschiedenen Familienbegräbnissen zusammengewachsen ist. Den ältesten Kern desselben bildete die Krypta der hl. Lucina, in der de Rossi die von Tacitus erwähnte, im Jahre 58





Gegenwärtiger Zustand.



Nach de Rossi's Reconstruction.

Fig. 9. Papstkrypta.

wegen fremden Aberglaubens angeklagte Pomponia Graecina, die Gemahlin des Plautius, wieder zu erkennen glaubte. Gegen Ende des 2. Jahrhunderts entstand in der Nähe dieser Krypta aus Anlass der Beisetzung der hl. Caecilia eine weitere Grabanlage, an welche sich die um 200 unter der Aufsicht des spätern Papstes Callistus als officielles Coemeterium construirte Nekropole anschloss (Fig. 9). Um 300 wurde dieselbe durch Vereinigung mit dem Coemeterium der hl. Balbina erweitert; es gehören zu ihr ausserdem das Coemeterium der hl. Soteris, die Arenaria des hl. Hippolytus und gewisse anonyme Regionen. Bosio hatte dieses Coemeterium des Callistus an ganz verkehrter Stelle gesucht; erst de Rossi gelang es, die Localität festzustellen. Die Aufdeckung der Papstkrypta im Jahre 1851—1854 bildet einen der grössten Triumphe seiner Thätigkeit. So schlimm der Zerfall der Gruft bei ihrer Aufdeckung auch war, so liess sich der ursprüngliche Zustand derselben und ihre Decoration aus den Tagen der Päpste Damasus und

Sixtus III (432—440) doch erkennen. Die Einrichtung, deren Trümmer zum guten Theil noch gefunden wurden, zeigte vor der Rückwand auf einer Marmorerhöhung einen frei stehenden Altartisch, hinter welchem der Bischofssitz und zwei metrische Inschriften hervortraten: die eine bezieht sich auf Sixtus II, der 258 in den Grüften des Praetextatus getödtet wurde; die andere war das in der schönen Schrift des Philocalus gehaltene Damasische Epigramm auf die Gefährten des Sixtus, das uns handschriftlich erhalten war und von dem einzelne Bruchstücke hier am Boden lagen. Die Wände der Gruft waren von zwölf Loculi durchbrochen, in denen zwölf Päpste des 3. Jahrhunderts beigesetzt waren. Die Epitaphien derselben sind in griechischer Sprache gehalten und geben im allgemeinen nur den einfachen Namen an. In den vier Nischen standen vier Sarkophage; an der Wand hinter dem von vier Pilastern getragenen Altartisch, unter der viereckigen Nische, eine Lade, die als der ursprüngliche Altar erkannt wurde. Ein enger Gang verbindet

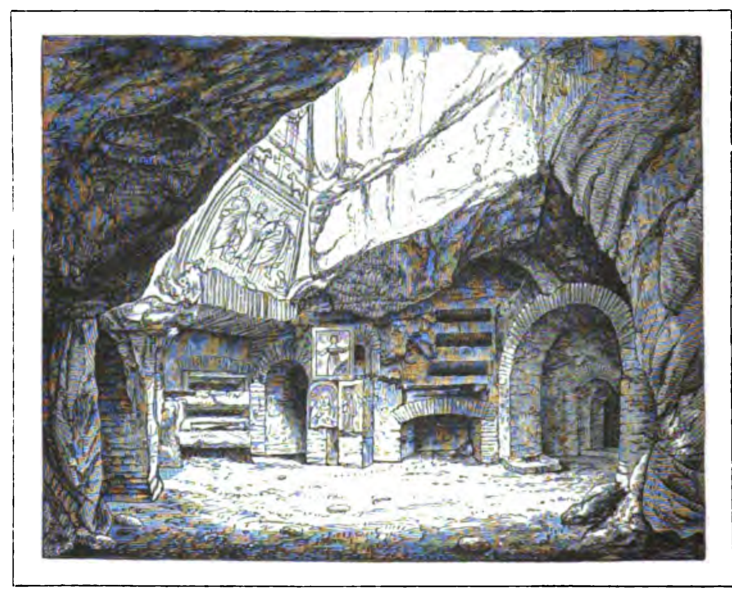


Fig. 10. Krypta der hl. Caecilia.

die Papstkrypta mit der Gruft der wahrscheinlich 177 unter Marc Aurel gemarterten hl. Caecilia (Fig. 10), deren Gebeine 821 durch Papst Paschalis in die in Trastevere gelegene Caecilienkirche überbracht und dort wieder 1599 bei Eröffnung des Sarges in ihrem ursprünglichen Zustand aufgedeckt wurden, ein Anblick, den die im Auftrage des Cardinals Sfondrati von Stefano Maderna ausgearbeitete, unter dem Hochaltar von S. Cecilia befindliche Statue verewigt hat. Das Grab der Heiligen in ihrer Krypta war durch die in seiner Umgebung angebrachten Graffiti und andere Umstände leicht zu identificiren. Es fanden sich Anzeichen älterer Decorationen, welche öfters erneuert worden waren, weiter Wandgemälde späterer Jahrhunderte, unter denen das Bild der hl. Caecilia (Fig. 11) aus dem 7. Jahrhundert, das Brustbild des Erlösers aus dem 8. Jahrhundert und dasjenige eines Bischofs Urbanus aus der gleichen Zeit, ferner in der Wand des Luftschachtes die Gestalten dreier Martyrer (Polycamus, Sebastianus und Curinus) bemerkenswerth sind. In das Jahr 1856

fällt auch die Aufdeckung der Krypta des hl. Eusebius, welche gleichfalls Bruchstücke einer Damasischen Inschrift zu Ehren des Bischofs Eusebius († um 311) und die Erneuerung derselben aus dem 6. Jahrhundert darbot. Oestlich von der Papstkrypta gelangt man zu den sogen. Sacramentskapellen, deren symbolische Malereien uns noch eingehend beschäftigen werden. Von andern Gemälden sind vor allem zu erwähnen: diejenigen im Cubiculum des Oceanus, die nicht weit von der Krypta des Eusebius angebrachten Darstellungen des Moses, des guten Hirten mit den zur Quelle der Wahrheit gerufenen Schafen, der Vermehrung von Brod und Wein; ferner in den Krypten des Calocerus und Parthenius die zwei Martyrer vor dem Richter darstellende älteste historische Scene der Katakomben. Eine Reihe von hochinteressanten



Fig. 11. Wandgemälde in der Caeciliengruft.

Bildern finden sich des weitern in mehreren Cubicula der Lucinakrypta, Werke des ausgehenden 1. und 2. Jahrhunderts, während die das Grab des hl. Cornelius zierenden Bischofsbilder wol dem 9. Jahrhundert angehören. Die annexe Katakombe der hl. Soteris bietet ausser der merkwürdigen, die Anlage des Cubiculums unter Papst Marcellinus berichtenden Inschrift das schöne Gemälde der fünf Heiligen *(de' cinque santi)* (Fig. 12), welches bereits 1737 entdeckt, aber erst durch de Rossi genügend veröffentlicht wurde. Demselben Coemeterium gehören die Malereien im Cubiculum des Ulpius Florentinus mit dem Arcosolium *della Madonna* (Ende des 4. Jahrhunderts) und diejenigen der drei Krypten *delle pecorelle* aus der gleichen Zeit an. Auch die sogen. *Regio Liberiana* (um 362—367 angelegt) ist durch ver-

schiedene schön gemalte Arcosolien und zwei ganz decorirte Cubicula ausgezeichnet.

Das mehrfach erwähnte, an der nämlichen Appia gelegene Coemeterium des hl. Sebastian enthält die beiden Cubicula, in welchen nach der Tradition vorübergehend die Gebeine der Apostelfürsten Petrus und Paulus beigesetzt waren. Die Apostelgruft, deren farbige Stuckdecoration eher an die

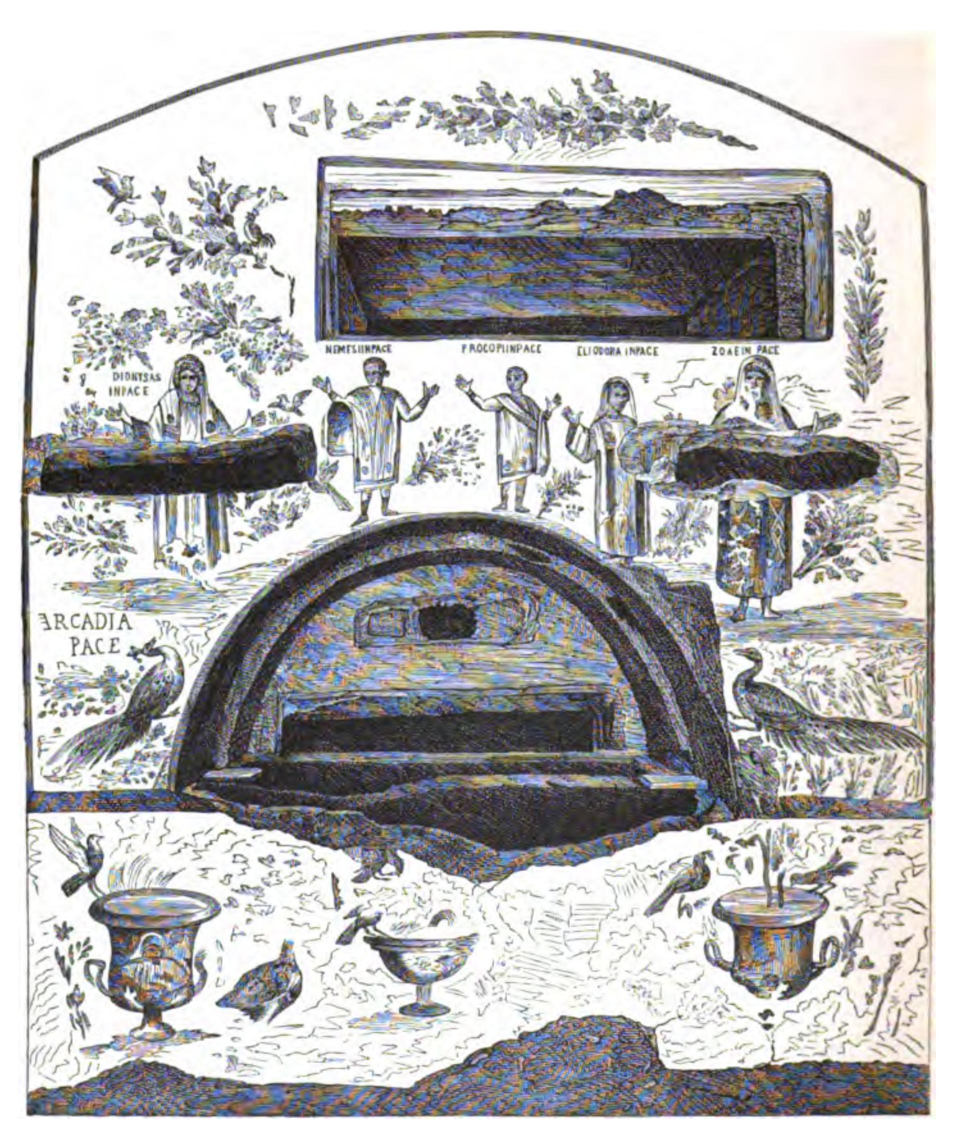


Fig. 12. Wandgemälde in der Krypta de' cinque santi.

profanen Columbarien als an die christlichen Grabkammern erinnert, ist neuerdings durch de Waal eingehend untersucht worden. Unter den Gemälden der Katakombe sind das Bild eines Athleten und die Darstellung des *Praesepe* zu nennen.

Nicht weit von S. Callisto liegt an der Via Ardeatina die grosse Katakombe von S. Domitilla (Fig. 13), auch nach den Kämmerern der hl. Do-



Fig. 13. Eingang von S. Domitilla.

mitilla, Nereus und Achilleus, genannt. Von dem 1865 aufgedeckten Vestibulum, dessen Ziegelstempel die Daten 123 und 137 n. Chr. darbieten, ist bereits die Rede gewesen. Das Innere desselben zeigt eine Wanddecoration von noch ganz classischem Charakter und ohne irgend welche Anklänge an christliche Sujets (Fig. 14). Steigt man aber in die benachbarten Gänge hinab, so stösst man sofort auf Bilder von positiv christlichem Inhalte: den guten Hirten, ein himmlisches Mahl, vor allem die schöne Scene mit Daniel zwischen den Löwen — ein Werk, welches mitsammt dem Vestibulum noch unstreitig dem Ausgang des 1. Jahrhunderts angehört. Eine Reihe von andern hochwichtigen Wandgemälden finden sich in der Camera *dei pesci* (der Hirt mit dem Lamm), in der Camera *delle pecorelle* (der gute Hirte, Moses und Jonas), der Camera *del praesepe* (Maria mit den Magiern), in der Cappella der vier Evangelisten (Orpheus mit der Leier, David, Moses, Madonna mit den Magiern, Daniel in der Löwengrube [Fig. 15],

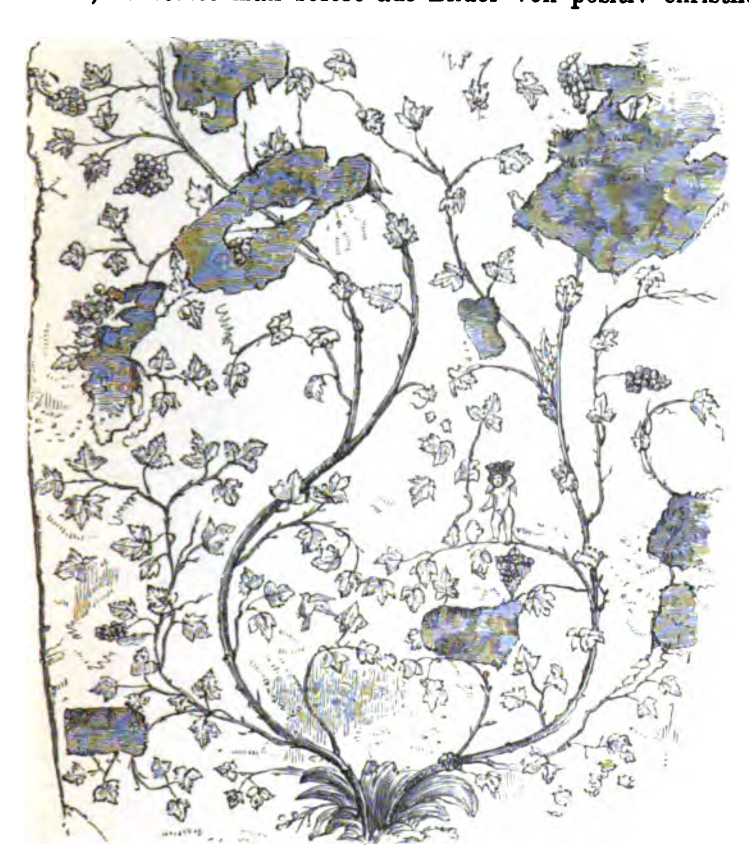


Fig. 14. Decoration aus S. Domitilla.

Moses, die Sandalen lösend, Himmelfahrt des Elias, Noah in der Arche, die Auferweckung des Lazarus, die vier Evangelisten vor dem auf einer *Sella* sitzenden jugendlichen Christus mit dem hier zuerst auftretenden Nimbus), endlich in der Cappella der zwölf Apostel. Von den an der Strasse nach Ostia gelegenen Coemeterien boten bloss dasjenige der Commodilla (Felicis et Adaucti) und die Grüfte der hl. Lucina hinter der Apsis von S. Paolo einige Gemälde und Sarkophage, welche Boldetti und Bosio beschrieben haben.

An der Via Portuensis bietet das Coemeterium Pontiani eine Anzahl der interessantesten Fresken, vor allem zwei der ältesten Brustbilder Christi (5.—6. Jahrhundert), dann die drei Jünglinge im Feuerofen, die Taufe Christi



Fig. 15. Wandgemälde aus S. Domitilla.

durch Johannes, die Martyrer Abdon und Sennen, zwei schöne, mit Edelsteinen gezierte Kreuze u. s. w. Das Coemeterium des Papstes Julius wies ein Gemälde der klugen Jungfrauen des Evangeliums auf. Von schönem Erfolge begleitet waren die 1866—1869 von de Rossi angestellten Ausgrabungen in dem Coemeterium der Generosa ad Sextum Philippi, wo die Brüder Simplicius und Faustinus, welche unter Diocletian gelitten hatten, beigesetzt waren. Eine kleine zu der Katakombe gehörige Basilika wurde über dem Wäldchen der Arvalischen Brüder aufgedeckt; es wurden auch Reste einer Damasischen Inschrift und in der Apsis ein Wandgemälde (Christus zwischen vier Heiligen) gefunden (Fig. 16).

An der Via Aurelia sollen Grabanlagen zwischen Villa Pamfili und S. Pancrazio eine Anzahl Fresken aufweisen — Angaben, welche noch nicht hinreichend controllirt sind.

An der Via Cornelia lag die Papstgruft unter dem Vatican. Hier sind seiner Zeit Terracottasärge, welche seit Constantin nicht mehr im Gebrauch waren, weiter der mit der Sammlung Campana ins Louvre gewanderte Sarkophag der Livia Primitiva gefunden worden. In der Taufkapelle hatte Damasus eines seiner bekanntesten Epigramme (*Cingebat latices* u. s. w.) angebracht. Im übrigen wissen wir nur weniges über diese frühzeitig zerstörten, mit Unrecht von der modernen Kritik in das Gebiet der Erfindung verwiesenen Grüfte.

Das Coemeterium s. Valentini und s. Iulii Papae, eine halbe Miglie vor Porta del Popolo, nach Ponte Molle zu, ist durch seine neuerdings wieder durch Marucchi untersuchte Kreuzigungsdarstellung interessant.

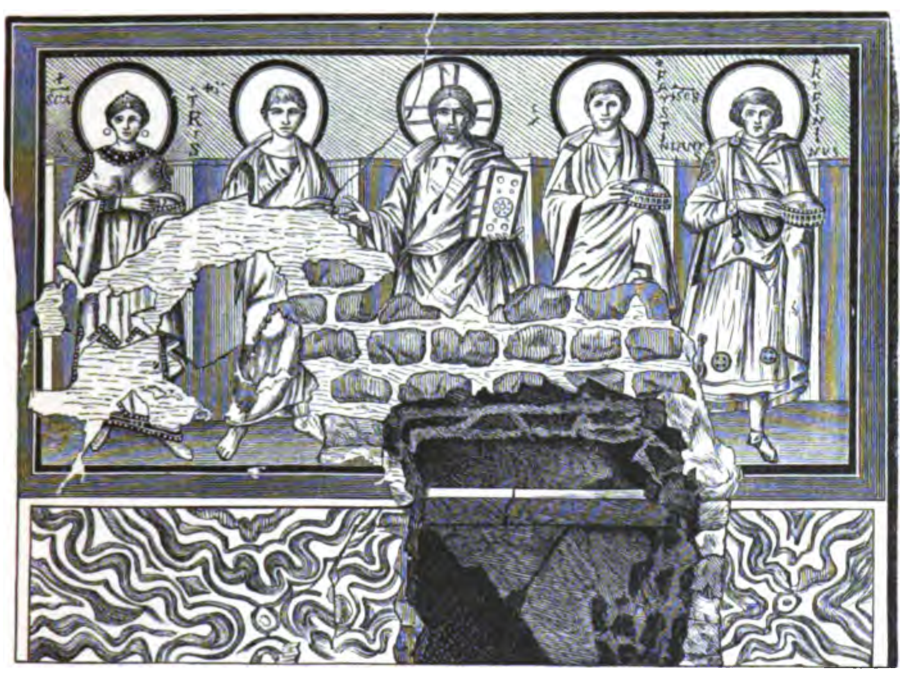


Fig. 16. Wandgemälde aus S. Generosa.

An der Via Salaria Vetus constatirte bereits Marchi das Coemeterium ad Clivum Cucumeris, wo er eine Katakombenkapelle mit Vestibulum und Apsis aufwies. Das Schiff der Kapelle war durch drei nebeneinander liegende Cubicula, die miteinander verbunden wurden, gebildet — eine Anlage, in welcher man eines der frühesten Vorbilder des spätern Basilikenbaues erblickt hat.

Das Coemeterium der Basilla oder des hl. Hermes wurde durch die von Marchi bewerkstelligte und ausführlich beschriebene Aufdeckung des Grabes der Martyrer Protus und Hyacinthus (1845) bekannt. Bemerkenswerth ist, dass bei der ersten Anlage dieses Coemeteriums Arenarien benutzt wurden.

Das Coemeterium Maximi ad s. Felicitatem an der Via Salaria Nova, in welchem Felicitas und ihr jüngster Sohn Selenus angeblich beigesetzt waren, war durch Papst Bonifatius I um 420 restaurirt und mit einer

kleinen Basilika bereichert worden. Drei andere Söhne der Felicitas fanden ihre Beisetzung in dem benachbarten Coemeterium Iordanorum, nahe dem Verbindungswege, welcher von der Via Nomentana bei S. Agnese nach der Salaria Nuova führt. Das ist die Gegend, wo anderthalb Miglien vor der Stadt, rechts von der Salaria Nuova, in der jetzigen Vigna des Collegio Irlandese, im Jahre 1578 jene Grabkammern aufgedeckt wurden, deren Blosslegung die Erforschung der Katakomben einleitete. Mancherlei kleinere Funde von Interesse, auch einzelne Gemälde, kamen in den annexen Krypten der hll. Chrysanthus und Daria sowie in dem links von der Strasse liegenden Coemeterium Thrasonis et Saturnini zum Vorschein. Bedeutender aber als die genannten ist das Coemeterium s. Priscillae, welches noch in die ältesten Zeiten der römischen Christengemeinde hinaufreicht und deutlicher wie irgend eine andere Katakombe die ersten Versuche der Christen, umfangreichere Galerien und Grabkammern zu bauen, zeigt. Nach der Tradition soll dieses Coemeterium ursprünglich Eigenthum des von Petrus bekehrten Senators Pudens gewesen und als Grabstätte der Familie gedient haben. Als solche wird namentlich die sogen. Cappella Greca bezeichnet. Schon Bosio und Bottari haben eine grosse Anzahl von Inschriften bekannt gemacht, welche leider meistens zu Grunde gegangen sind. Doch haben die in unserer Zeit durch de Rossi seit 1863 wieder aufgenommenen und bis auf die neueste Gegenwart fortgeführten Ausgrabungen eine Fülle der wichtigsten Funde zum Ergebniss gehabt. Die ältesten Theile dieses Coemeteriums charakterisiren sich durch ihr herrliches, ganz an diejenigen der Titusbäder erinnernden Ornamente in Stucco, durch den classischen Stil ihrer Fresken, durch den Inhalt der auf ihren Wänden dargestellten und von der ausgebildeten Symbolik einer spätern Zeit sehr verschiedenen Scenen, endlich durch ihre mit Zinnober auf Ziegel gemalten Inschriften als ein Werk des ausgehenden 1. Jahrhunderts. Unter den hier gefundenen zahlreichen Fresken nimmt die Madonna mit dem Propheten Isaias, welche 1851 in der Wölbung eines Loculus entdeckt wurde, die hervorragendste Stelle ein. Der neueste Fund von grösstem Interesse ist das 1888 aufgedeckte Grab eines Aelius Glabrio, — ob des von Domitian hingerichteten?

An der Via Nomentana liegt das Coemeterium Ostrianum, auch Coemeterium s. Agnetis maius genannt, der Sage nach dasjenige, in welchem Petrus getauft haben soll. Im Jahre 1876 fand Armellini hier die Krypta der Emerentiana wieder. Auch diese Katakombe wies zum Theil Inschriften auf, welche, gleich dem ornamentirten Stucco denen von S. Priscilla verwandt, ein sehr hohes Alter beanspruchen.

Das an derselben Strasse gelegene Coemeterium s. Agnetis in eiusdem agello ist hauptsächlich durch Marchi, neuerdings auch wieder durch Armellini erforscht worden. Ausgrabungen vom Jahre 1872 brachten ein schönes Marmordenkmal mit dem Namen des Papstes Siricius zum Vorschein. Von älteren Funden ist ein schönes Fresco, Madonna mit dem Jesuskinde darstellend, und der Porphyrsarg der Constantia bekannt. Neben bezw. über der Katakombe liegen bekanntlich die Basilika S. Agnese und die Rundkirche S. Costanza.

Sieben Miglien vor der Stadt liegt das leider noch wenig erforschte Coemeterium S. Alessandro, in welchem nach dem Pontificalbuch der Bischof Alexander von Rom im Jahre 132 bestattet wurde. Neuere Nachgrabungen förderten ausser einigen Bischofsepitaphien ein Gemälde, darstellend

einen Mann zwischen zwei Pferden, zu Tage. Höchst beachtenswerth ist der Altar der alten Basilika mit seiner *Fenestella confessionis.*

An der Via Tiburtina, S. Lorenzo gegenüber, lag das Coemeterium des Martyrers Hippolytus, welches einst, wie oben erwähnt, der Dichter Prudentius beschrieben hat und in welchem 1551 die berühmte Statue des hl. Hippolytus gefunden wurde. Die 1875 hier angestellten Nachgrabungen haben zu keinen bemerkenswerthen Resultaten geführt.

Das gegenüberliegende Coemeterium S. Ciriaca, in welchem der Diakon Laurentius beerdigt wurde und das darum die berühmte Basilika S. Lorenzo trägt, ist der Fundort einer grossen Zahl hochinteressanter Sarkophage und Epitaphien. De Rossi fand um 1863 hier unter anderem ein Fresco, darstellend Christus zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen. Eine kostbare, schon von Paolo Maffei publicirte Gemme mit dem Hahnenkampf und das jetzt im Museo Cristiano bewahrte Enkolpion in Kreuzesform (6. Jahrhundert) gehören gleichfalls hierher.

An der Via Labicana liegt, drei Miglien vor Porta Labicana, das Coemeterium ad duas lauros, oder auch Petri et Marcellini genannt, wo ausser diesen Martyrern Constantins d. Gr. Mutter Helena beigesetzt war. Die Reliquien des Petrus und Marcellinus wurden 827 nach Seligenstadt entführt, worüber uns Einhard einen bekannten Bericht hinterlassen hat. Die Katakombe, deren Eingang bei dem Mausoleum der hl. Helena, in der Nähe von Torre Pignattara, liegt, ist durch mancherlei Funde bemerkenswerth. Zu den wichtigsten Bildwerken derselben gehören eine Anbetung der Weisen und die 1881—1882 aufgedeckten Darstellungen des himmlischen Mahles.

Roms nächste Umgebung weist auch einige Grabkammern und Coemeterien von Häretikern auf, unter welchen das Coemeterium bei Praetextat weitaus das wichtigste ist. Die hier bereits von Bottari aufgedeckten, 1854 durch Garrucci abermals veröffentlichten Gemälde mit dem Gastmahl des Vincentius, dem Raub der Proserpina, dem Gericht der Vibia gehören einer gnostisch-synkretistischen Secte an, deren Bekenntniss ein Mischmasch von syrischen, phrygischen, christlichen und römischen Vorstellungen bildet. Sie sind seiner Zeit von Raoul Rochette als Hauptstütze für seine Theorie über den Ursprung der christlichen Kunst und die angebliche Verwendung ausgesprochen heidnischer Motive auf Katakombenbildern in Anspruch genommen worden — eine Annahme, welche zunächst durch den Irrthum veranlasst war, als bildeten jene Krypten einen Theil der christlichen Katakomben des Praetextatus. Garrucci hat die irrthümliche Auffassung Rochette's unwiderleglich nachgewiesen.

Jüdische Katakomben.

Dass Rom auch jüdische Katakomben besitzt, ist bereits erwähnt worden. Es fanden sich deren schon 1602 an der Via Portuensis, später in Porto selbst, an der Via Appia und vor allem sehr umfangreiche ebenda in der Vigna Randanini. Die dort gemachten Funde bestanden ausser zahlreichen Inschriften, welche uns die Organisation der jüdischen Gemeinde in Rom verrathen, auch in zwei figurirten Sarkophagen, Goldgläsern jüdischen Ursprungs und Ansätzen von malerischer Decoration, welche den Beweis liefern, dass wenigstens die römischen Juden bildlichen Darstellungen nicht völlig abgeneigt waren.

Von den suburbicarischen Coemeterien kommen für die Kunstgeschichte weit weniger in Betracht. Sie sind zum grossen Theil durch

Katakomben ausserhalb Roms.

Enrico Stevenson untersucht und beschrieben, auf dessen Darstellung hier zu verweisen ist[1]. Einige Gemälde des 5. Jahrhunderts finden sich in dem Coemeterium in Albano. Bemerkenswerth sind die Katakombenbilder bei Preneste und an der Via Tiburtina *(ad septem fratres).*



Fig. 17. Wandgemälde aus der Katakombe von Alexandrien.

Von den ausserrömischen Grabanlagen Italiens[2] haben in neuerer Zeit diejenigen von Bolsena, Terni, Ferento, Soriano erneute Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Wichtiger sind die durch mancherlei Funde bemerkenswerthen Coemeterien der hl. Mustiola und der hl. Katharina zu Chiusi, schon 1634 aufgedeckt; ungleich mehr aber noch diejenigen Neapels, welche schon 1649 durch Celano, in unserm Jahrhundert durch Jorio, Bellermann[3], Scherillo, Salazaro, Galante[4], V. Schultze[5] näher bekannt gemacht wurden. Die bedeutendste der neapolitanischen Katakomben ist diejenige von S. Gennaro, ein Complex verschiedener Anlagen, welche hinter der Stadt nach S. Elmo zu aufsteigen. Bis jetzt sind zwei Stockwerke derselben bekannt. Ueber dem Eingang des untern befindet sich in einem Luminare ein Colossalbild Christi zwischen zwei Engeln; auch die Gewölbe und Seitenwände desselben sind bemalt. Der Hintergrund zeigt den alten Bischofsstuhl, aus dem Tuffstein herausgehauen, und vor demselben den jetzt von einem neueren umschlossenen Altar; links davon Arcosolien mit Bischofsbildern; rechts unter einem Arcosolium war einst, wie man annimmt, das Grab des hl. Januarius. Vor der eigentlichen Katakombe liegt noch eine geräumige Vorhalle, deren gewölbte Decke schön bemalt, in regelmässige Felder mit Arabesken, Masken, Flusspferdchen, Steinböcken abgetheilt ist: wol ein ehemaliges Triclinium der Ianuarii. Die zweifache Kalkbekleidung der Wände weist Malereien verschiedener Epochen auf. In einem dritten Saale sind die Bilder der sieben berühmtesten Martyrer Campaniens angebracht. Des weitern sind die Hauptgänge durchgehends mit Malereien geschmückt, unter denen uns die aus den römischen Katakomben bekannten Scenen (der gute Hirte, Jonas, Christus und Lazarus, Moses) begegnen. In dem den Eingang des obern Stockwerks bildenden Vorsaal sieht man das Gemälde des Thurmbaues, welches uns noch zu beschäftigen hat; auch ein sehr altes Bild des hl. Januarius,

[1] Stevenson bei Kraus Real-Encykl. d. christl. Alterth. II 114 ff.

[2] Ebd. II 130 und Kraus Roma sotterranea [2] p. 600.

[3] Bellermann Ueber die ältesten christl. Begräbnisstätten u. bes. die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden. Ein Beitrag zur christl. Alterthumskunde. Hamb. 1839.

[4] Aspreno Galante in verschiedenen Schriften u. bei Kraus Real-Encykl. II 130.

[5] Vict. Schultze Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel. Jena 1877.

ein ganz bekleideter Daniel in der Löwengrube, die Häupter der Apostelfürsten Petrus und Paulus sind in diesem obern Piano zu beachten. In den Katakomben des hl. Gaudiosus ist dessen Arcosoliumgrab bemalt; an der Decke der Krypta des hl. Nostrianus ebenda bemerkt man ein Brustbild Christi von hohem archäologischem Werthe (s. unten). Auch das Coemeterium des hl. Severus ermangelt nicht des ornamentalen Schmuckes. Im allgemeinen werden die Malereien dieser neapolitanischen Katakomben dem 4.—7. Jahrhundert zuzuweisen sein.

Einen hervorragenden Reichthum an altchristlichen Grabanlagen besitzt die Insel Sicilien, wo die frühesten christlichen Erinnerungen, wenigstens an der Ostküste, der griechischen Bevölkerung angehören. Ob die zahlreichen Grabkammern des alten Girgenti noch dem Heidenthum oder dem Christenthum zuzuweisen sind, ist nicht leicht zu entscheiden. Am umfangreichsten sind die Nekropolen von Syrakus (S. Giovanni, die in Vigna Cassia), über welche in unserer Zeit Cavallari, Carini, V. Schultze u. A. geschrieben haben[1]. Die Malereien von S. Giovanni (Oranten, Pfauen, Blumen, Monogramme) verrathen das 4. Jahrhundert. Von besonderm Interesse ist der 1892 zu Tag geförderte Sarkophag der Adelfia und das um 1877 entdeckte Arcosolium-Gemälde aus der Vigna Cassia.

Noch fast unerforscht sind die anscheinend nicht unbedeutenden Katakomben von Malta und viele vereinzelte Grabanlagen ausserhalb Italiens. In Fünfkirchen in Ungarn wurde 1780 eine solche aufgedeckt; Henszlmann hat sie neuerdings (1873) beschrieben und ihre Malereien (männliche Büsten, die Anbetung der Weisen, Jonas-Scenen) abgebildet. Die Katakomben von Melos, deren Kenntniss wir Ross verdanken, scheinen ausser dem dem 4. Jahrhundert angehörenden Christus-Monogramm keinen decorativen Schmuck aufzuweisen. In denjenigen von Cyrene, welche durch Pacho (1827), dann durch Smith und Porcher (1864) behandelt wurden, kamen verschiedene Gemälde, wie ein guter Hirt von eigenthümlicher Gestalt, ein Pfau u. s. w., zum Vorschein. Hochinteressant ist die sehr alte und primitive Katakombe von Alexandrien, welche, von Boldetti bereits verzeichnet, in unserm Jahrhundert durch Agnew, neuerdings durch Wescher (1865 f.) und Neroutsos-Bey (1875) untersucht wurde. Ihr Hauptschmuck besteht in dem von de Rossi ausführlich erörterten Wandgemälde mit eucharistischen Darstellungen (Fig. 17), deren wir später noch zu gedenken haben.

Nach dieser topographischen Uebersicht können wir zur systematischen Besprechung der altchristlichen Bildwerke übergehen.

[1] Vgl. Kraus Real-Encykl. II 135, wo die Litteratur verzeichnet ist.

Drittes Buch.

Die altchristliche Malerei. Stellung der Kirche zur Kunst. Verhältniss der altchristlichen Kunst zur griechisch-römischen. Die Entstehung der constitutiven Typen und die verschiedenen Systeme der Interpretation der altchristlichen Bildwerke. Der Bilderkreis vor und nach Constantin.

I.

WO Perugino auf dem schönen Bilde der vaticanischen Pinakothek die Himmelfahrt der Madonna malt, da zeigt er die Apostel am Grabe der Seligen: das Grab ist offen und es spriesst aus ihm ein Flor herrlichster Blumen.

Man könnte sagen, der grosse Künstler habe das Bild der Christenheit am Tage ihrer Befreiung gemalt, an jenem Tage, wo sie nach dreihundertjährigem Leiden aus dem Dunkel der Katakomben emporstieg: den offenen Gräbern der Todtenstadt entspross die duftende Blume der christlichen Kunst, die letzte und lieblichste Offenbarung des dahinsterbenden Genius der Antike.

Der angebliche Bilderhass der alten Christen.

Aber ist das nicht ein Traum? Wie war das möglich? Hat man uns nicht bis vor dreissig Jahren in fast allen Handbüchern der Kirchen- und Kunstgeschichte gelehrt, die Christen der ältesten Jahrhunderte seien ein kunst- und culturfeindliches Geschlecht gewesen? Stand die älteste Kirche nicht, wie man seit Luther und Calvin anzunehmen pflegte, dem Betrieb der Kunst ablehnend gegenüber, und waren die alten Christen nicht erfüllt von einem düstern Kunst- und Bilderhass, den erst das Einströmen heidnischer Gesinnung seit dem 4. Jahrhundert allmählich überwand?

Nun, diese Lehre vom Kunsthass der ersten Christen ist die erste und schlimmste Fabel, welche die moderne Kritik aus der Geschichte der christlichen Kunst zu entfernen hatte.

Es ist wahr, das Christenthum ging zunächst aus dem Judenthum hervor, welches der bildenden Kunst vollkommen abgekehrt war, wenigstens in der palästinensischen Heimat und bei seinen strengsten Bekennern. Um die Juden der Gefahr der sie von allen Seiten bedrohenden Idololatrie der benachbarten Völker zu entziehen, hatte das Mosaische Gesetz ein allgemeines Verbot aller Bildnisse und Gleichnisse ausgesprochen[1]. Man ist gemeinhin der Ansicht, dass damit zunächst jede Darstellung Jehovahs, auch die symbolische, unter-

[1] 2 Mos. 20, 4; 5 Mos. 4, 16. 23. 25; 5, 8.

sagt war. Aber gewisse andere Darstellungen hat man doch auch selbst im Tempelbau zugelassen. Das eherne Meer im Vorhofe, getragen von zwölf ehernen Rindern, war doch eine bemerkenswerthe Ausnahme, die freilich von Manchen, wie Flavius Josephus, schon als eine Gesetzesverletzung empfunden wurde[1]. Gemälde hat man auch nach dem Zeugnisse des Philo[2] nicht geduldet; dass man die römischen Fahnen mit ihren Kaiserbildern durchs Land trug, war den Juden ein Greuel, und Pilatus musste die nach Jerusalem gebrachten Bilder des Kaisers wieder entfernen, weil es, wie Josephus bezeugt, nicht erlaubt war, in Jerusalem ein Bild aufzustellen, und ein Aufruhr der Bevölkerung drohte[3]. Den vom Tetrarchen Herodes in Tiberias erbauten Palast liess das Synedrium niederbrennen, weil er mit verbotenen Thierfiguren geziert war.

Trotzdem kann man auch dem Judenthum nicht jegliche Kunst absprechen. Sein Cult besass in dem Tempel zu Jerusalem selbst ein Bauwerk von hohem Werthe und grosser Pracht. Der Gnadenthron aus purem Golde, den die Bundeslade trug, die über der Sühnestätte schwebenden beiden Cherubim, das Werk des Künstlers Beseleel (2 Mos. 31, 2; 35, 25), die ganze Stiftshütte waren schon in dem alten Judenthum Schöpfungen einer gewissen Kunst, und der Symbolik brachte bereits die von Moses errichtete eherne Schlange ihren Tribut dar. Man kann also selbst in Palästina nicht von einer völligen Ablehnung jeglicher Kunst reden. Noch weniger konnten sich die Juden der Diaspora auf die Dauer dem Einflusse der sie überall umgebenden künstlerischen Neigungen der antiken Culturvölker entziehen. Sie selbst brachten, wohin sie kamen, das Bild des siebenarmigen Leuchters als Symbol ihres Glaubens mit; so sehen wir ihn auf den jüdischen Epitaphien Roms und Ascoli's. Aber die Katakombe der Vigna Randanini zeigt, wie oben bemerkt, positive Einwirkungen der römischen Umgebung: figurirte Sarkophage und ornamentale Malereien liefern den Beweis, dass die Exclusivität des Hebräerthums doch von der herrschenden Strömung nicht unberührt blieb. Aehnliches bestätigte sich in der 1885 aufgedeckten jüdischen Katakombe an der Via Appia Pignatelli, wo das Palästina eigene Symbol des Palmbaums den siebenarmigen Leuchter ersetzt: in einem ausgemalten Arcosolium sieht man die von Genien gehaltene Inschrifttafel, unter welcher eine Krone zwischen zwei Palmzweigen (3. bis 4. Jahrhundert)[4].

In noch viel höherem Grade musste das bei den Christen der Fall sein. Das judenchristliche Element erlag im Occident bekanntlich sehr bald dem von Paulus repräsentirten heidenchristlichen, und wenn es bilderfeindliche Tendenzen mitgebracht hatte, so konnten sich dieselben gewiss nicht lange halten. Das Neue Testament, welches betreffs der Bilderverehrung weder ein Gebot noch ein Verbot äussert, konnte zur Begründung eines ‚Kunsthasses‘ nicht angerufen werden. Die bis zur Zerstörung Jerusalems noch einigermassen bestehende Verbindung mit der Synagoge war seit dem Jahre 70 völlig abgebrochen, das Ritualgesetz und die Sabbatfeier verloren sich allmählich aus der Erinnerung des zu Christus bekehrten Samens Abrahams. Die aus dem Heidenthum zu dem Evangelium übergetretenen Elemente hatten in der neuen Religion keinen Anlass, auf die in dem Bewusstsein der gesammten

[1] Archaeol. VIII 7, 5.

[2] Opp. (ed. Mangey) I 496; II 91. 205. 215.

[3] Iosephus De bello iud. l. II.

[4] Nik. Müller Le catacombe degli Ebrei presso la Via Appia Pignatelli (Mittheilgn. d. Arch. Inst., röm. Abtheil. Rom 1886. I 49). De Rossi Bull. 1886, p. 139 sq.

antiken Welt seit Jahrhunderten lebenden Vorstellungen über den Werth der Kunst und die künstlerische Ausstattung alles dessen, was den Menschen umgab, zu verzichten. Die Zeitgenossen des Augustus und Nero waren nicht Menschen, welche man erst an die Kunst gewöhnen musste. Das den Griechen selbstverständliche Kunstbedürfniss hatte auch längst die Römer ergriffen. Tempel, Haus und Grab, alle öffentlichen und Privatgebäude, Schmuck und Kleidung, Leben und Tod dieser griechisch-römischen Gesellschaft waren in allen ihren Erscheinungen mit den Vorstellungen der Kunst verwachsen. Welchen Grund hätte der Grieche oder Römer haben können, mit dem Wasser der Taufe alle diese Anschauungen, Gewohnheiten und Bedürfnisse abzulegen? Die reformatorische Theologie des 16. Jahrhunderts hatte sich den Kunsthass der alten Christen aus dogmatischen Gründen construirt. Lehrten die Reformatoren, dass durch die Erbsünde das Ebenbild Gottes im Menschen völlig zerstört und aufgehoben worden, dass demnach keinerlei Anlage *(indoles)* zum Guten und Göttlichen in dem gefallenen Menschen zurückgeblieben war, so erscheint es als eine durchaus selbstverständliche Consequenz, dass die Aeusserungen des Geistes nach der philosophischen und ästhetischen Seite als etwas Gott Missfälliges, Sündhaftes oder gar Teuflisches bezeichnet wurden. In den Augen dieser Theologie konnte es weder eine Vernunftwissenschaft noch eine Kunst geben. Es gab glücklicherweise, auch bei Luther und Calvin, Inconsequenzen, bei welchen der gesunde Menschenverstand über die Forderungen dieser Theologie siegte.

Principielle Stellung der Kirche zur bildenden Kunst.

Die Lehre der alten Kirche über den Urzustand des Menschen, über den Sündenfall und dessen Folgen konnte niemals zu ähnlichen Vorstellungen führen. Wol lehrt die Kirche, dass die Erbsünde das Ebenbild des Schöpfers in der Creatur geschädigt und verdunkelt habe; sie hielt aber andererseits stets daran fest, dass auch dem Gefallenen die Anlage zum Guten und zum Göttlichen geblieben und Gottes Ebenbild im Menschengeiste keineswegs völlig zerstört worden sei. Die Ausbildung derselben in Kunst und Wissenschaft hatte darum ihren Platz im Rahmen des kirchlichen Dogmas. Was die Natur Gutes und Edles in dem Herzen des Menschen bietet, was sie Glänzendes und Ideales in seinen Geist hineingelegt hat, das braucht nicht im Namen des christlichen Gesetzes niedergedrückt, verkümmert, geschwächt zu werden. Der Satz des grossen scholastischen Lehrers, dass die Gnade die Natur nicht aufhebe, sondern erhöhe und vollende *(gratia non destruit naturam, sed elevat et perficit)*, ist die Ueberzeugung der gesammten alten Kirche und diejenige des Katholicismus bis auf den heutigen Tag. Das ist der eigentliche und tiefste Grund, weshalb der Katholicismus auch ein positives Verhältniss zur bildenden Kunst haben kann, was dem Protestantismus, solange er der alte symbolgläubige blieb, nicht möglich war; erst dem durch Lessing begründeten, die Fesseln der symbolgläubigen Theologie des 16. Jahrhunderts zersprengenden modernen Protestantismus war es gegeben, das ‚christliche Kunstwerk als etwas aus dem christlichen Geiste nothwendig Hervorgehendes' zu erkennen [1]. Der moderne Protestantismus hat sich damit, ohne es zu wollen, der katholischen Auffassung ebenso genähert wie darin, dass er fast in all seinen wissenschaftlichen Vertretern die Solafideslehre seiner Begründer verlassen hat.

---

[1] So Otte Handb. d. kirchl. Kunstarch. I 3. Einen seltsamen Beweis confessioneller Voreingenommenheit hat freilich noch Tölken in seinem Vortrag ‚Ueber den protestantischen Geist aller wahren Kunst' (Berl. 1839) gegeben.

Gehen wir indessen dem Gespenste des altchristlichen Kunsthasses etwas näher zu Leibe. Man hat sich natürlich bemüht, denselben aus den Schriften der Kirchenväter zu beweisen, und man konnte in der That die Aeusserungen mehrerer Autoren vorführen, welche offenbar keine Freunde der Bilder waren. Aber die Abneigung dieser Schriftsteller erklärt sich aus ganz persönlichen Gründen. Tertullians finsteres, allem Heitern abgeneigtes Temperament hatte ihn in die Arme des Montanismus geführt; sein Zeugniss kann nicht als das der katholischen Kirche Africa's gelten. Eusebius wie alle offenen oder heimlichen Arianer lehnten die Bilder Christi ab; das war in ihrer Lehre vom Logos und der Incarnation begründet, und diese Auffassung hat sich in dem grossen Bilderstreit der griechischen Kirche und in Mohammeds Religion später ausgelebt. Man muss dies anerkennen, aber man hat kein Recht, die Stimme des Arianismus mit derjenigen der katholischen Christenheit zu verwechseln. Tertullian und Eusebius selbst aber, bei all ihrer Abneigung gegen die Bilder, bestätigen doch den Gebrauch derselben innerhalb der Kirche.

Bilderfeindliche Aeusserungen einzelner Kirchenschriftsteller.

Was zunächst Tertullian anlangt, so lässt ihn sein Eifer gegen den Götzendienst allerdings Dinge sagen, welche die Ansicht verrathen, es sei die Kunst überhaupt nur eine Handlangerin desselben; erscheint ihm doch jede Abbildung *(omnis forma vel formula idolum se dici exposcit)* als eine Art Idololatrie [1]. Und in die Kategorie solch verbotener Dinge weist er Tempel, Altäre, Schmucksachen, ja selbst die menschliche Wohnung [2]. Man sieht, wie die Masslosigkeit seines Temperaments den heissen Africaner zu Aeusserungen fortreisst, welche der gesunde Sinn der Gemeinde sicher als Ueberspannung angesehen hat. Er selbst aber bezeugt in seiner montanistischen Polemik gegen die allgemeine Kirche mehr als einmal den Gebrauch bildlicher Darstellungen seitens dieser. In der Schrift ‚De Pudicitia' (c. 7 und 10) wird mehrmals ornamentirter Becher gedacht *(procedant ipsae picturae calicum vestrorum)*, welche das Bild des guten Hirten darbieten *(pastor, quem in calice depingis)*, — offenbar die älteste Erwähnung unserer Goldgläser, deren Fabrication also wenigstens in den Anfang des 3. Jahrhunderts hinaufreicht, wo Tertullian schrieb und wo er die von ihm gerügten Dinge in Rom gesehen hatte.

Ein Bilderfeind ist auch der Kirchenhistoriker Eusebius; als solchen bezeichnet ihn Nicephorus Gregoras [3] ausdrücklich (εἰκονομάχος), und als

[1] Tertull. De idolol. c. 3: ‚Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis, quae idolum quoquomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exsculpat, an phrygio detexat: quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique, cum adest idolum, nihil interest, quale sit, qua de materia, qua de effigie, ne qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum. Ad hoc necessaria est vocabuli interpretatio: εἶδος graece *formam* sonat; ab eo per diminutionem εἴδωλον deductum, aeque apud nos *formulam* fecit. Igitur omnis forma vel formula idolum se dici exposcit. Inde idololatria omnis circa omne idolum famulatus est servitus. Inde et omnis idoli artifex eiusdem et unius est criminis: nisi parum idololatriam populus admisit, quia simulacrum vituli, et non hominis sibi consecravit.'

[2] Ibid. c. 8: ‚Sunt et aliae complurium artium species, quae, etsi non contingunt idolorum fabricationem, tamen ea, sine quibus idola nil possunt, eodem crimine expediunt. Nec enim differt, an exstruas vel exornes, si templum, si *aram*, si *aediculam* eius instruxeris, si *bracteam* expresseris, aut *insignia* aut etiam *domum* fabricaveris. Maior est eiusmodi opera, quae non effigiem confert, sed auctoritatem.' Aehnlich c. 15, wo die leuchtenden *tabernae et ianuae* der Christen getadelt werden.

[3] Hist. Byz. XIX 3. Ueber die Ausgg. vgl. Krumbacher Gesch. d. byz. Litt. S. 96.

solchen charakterisirt er sich allerdings selbst in dem in die Acten der zweiten ökumenischen Synode zu Nicäa (787) aufgenommenen Schreiben an die Schwester des Kaisers Constantin, Constantia [1]. Die Fürstin hatte ihn um ein Bild Christi gebeten. Er fragt sie darauf, was für ein Bild Christi sie haben wolle? ob das Bild, welches seine wahre, unveränderte Gottheit ausdrücke, oder ob das, welches seine Erscheinung in der menschlichen oder Knechtsgestalt (τῆς τοῦ δούλου μορφῆς περιθέμενος τὸ σχῆμα) darstelle? Von beiden Existenzweisen des Erlösers sei eine eigentliche Abbildung nicht möglich, da wir weder die göttliche Natur des Sohnes noch Christi Erscheinung im Fleische kennen. Solche Bilder solle man daher gar nicht haben; auch habe er einer Frau, welche Bilder des Paulus und Christi besessen, dieselben weggenommen, damit sie ihr und Andern nicht zum Aergernisse gereichten. Es scheine ihm überhaupt nicht angemessen, solche Bilder vor den Heiden sehen zu lassen, damit es nicht aussehe, als ob die Christen nach Art der Götzendiener ihren Gott im Bilde herumtrügen. Dementsprechend bezeichnet Eusebius auch die Errichtung der Statue des Herrn durch die Blutflüssige als etwas, das heidnischer Sitte entsprungen sei (ἐθνικῇ συνηθείᾳ) [2]; aber er fügt die bemerkenswerthe Aeusserung bei: ‚Man kann sich nicht wundern, wenn vom Herrn mit Wohlthaten bedeckte Heiden derartiges fertigen liessen, da auch wir Bildnisse seiner Apostel Paulus und Petrus und Christi selbst mit Farben gemalt auf noch vorhandenen Gemälden gesehen haben, indem die Alten, wie leicht zu erachten, an ihrer Sitte festhaltend, nach heidnischer Weise diese Männer als Heilande (σωτῆρες) derart zu Hause zu verehren pflegten.‘ Ebenso bestätigt Eusebius, dass Constantin Bilder bezw. Monogramme mit dem Namenszuge des Herrn herstellen liess [3].

Auch der hl. Epiphanius war kein Freund der Bilder. Als er auf der Reise nach Palästina in einer Dorfkirche ein Velum mit dem Bilde Christi oder eines Heiligen fand, riss er es herab, mit der Erklärung, das Tuch kann besser verwandt werden, um den Leib eines armen Menschen zu umhüllen. Der Bischof von Salamis bewies hier dieselbe Beschränktheit des Geistes, welche ihn trotz seiner Frömmigkeit auch in kirchenpolitischen Angelegenheiten so unvortheilhaft auszeichnete und welche ihn in dem Streit über die Lehre des Origenes und in den hässlichen Unternehmungen des Theophilus gegen Chrysostomus eine so wenig rühmliche Rolle spielen liess. Im übrigen beweist der Vorgang nur die Thatsache der Bilderverehrung.

Mit viel geringerem Rechte kann man sich auf Asterius, Nilus und Augustinus berufen. Ersterer sagt zwar in einer gegen Ende des 4. Jahrhunderts gehaltenen Homilie: ‚Male Christum nicht, denn dazu ist seine Menschwerdung zu niedrig, aber trage seine Worte in deinem Herzen‘; aber Derselbe spricht von einem die Leidensgeschichte der Martyrin Euphemia darstellenden Gemälde und er gibt uns ausserdem eines der frühesten Verzeichnisse von Bildercyklen, welche auf den zur Bekleidung der innern Kirchenwände bestimmten Teppichen gestickt waren, — eine sehr wichtige Notiz, auf welche wir nochmals zurückzukommen haben [4].

---

[1] Act. Conc. Nicaen. II a. 787, Action. (ed. Labbé) VI p. 494 (Aus den Acten der ikonoklastischen Synode von Const. 754).

[2] Hist. eccl. VII 18.

[3] Vit. Constant. III 3. 49. Ueber Bilder des Kaisers, welche in den heidnischen Tempeln aufgestellt wurden, was Constantin schliesslich verbot, s. ebenda IV 16 und Sokrat. Hist. eccl. I 18, al. 14.

[4] Asterii Amaseae episc. Homil. de divite et Lazaro. Ed. Combefis Auctar. Paris. 1648. Vgl. dazu de Rossi Bull. 2ª ser. II 60 sq.

Nilus, der Schüler des hl. Chrysostomus († ca. 450), erklärt sich zwar nicht einverstanden mit dem Entwurf einer grossen und prachtvollen Kirche, welcher ihm unterbreitet wird und deren Ausstattung ihm zu überladen scheint[1]; aber er bestätigt wiederum, dass die Innenwände mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament ausgemalt werden sollten. Augustinus († 430) hat sich anscheinend abschätzig über Bilder Christi und der Apostel geäussert und auch die Verehrer von Gräbern und Gemälden einmal nicht gerade gelobt[2]: aber sein Tadel richtet sich in erster Beziehung mehr auf die historische Unzuverlässigkeit dieser Bilder, und an der zweiten Stelle gegen die bei den Todesmählern und Agapen eingeschlichenen Missbräuche. Auffallender ist die Bemerkung, es sei unpassend, Bilder in der Kirche aufzustellen, welche den Sohn zur Rechten des Vaters sitzend zeigen[3]. Das sind Anschauungen, welche sich wesentlich aus der Besorgniss erklären, solche Vorstellungen der Trinität könnten nur zu leicht zu uncorrecteren Auffassungen der christlichen Lehre führen. Das Factum der Bilderverwendung bestätigt der grosse Kirchenlehrer im übrigen gleichfalls[4].

Diesen von den Vertheidigern des Kunsthasses der alten Christen beigebrachten vereinzelten und aus subjectiven Gründen oder speciellen Veranlassungen zu erklärenden Aeusserungen steht eine Wolke von patristischen Zeugnissen gegenüber, welche den Gebrauch und auch den Cultus der Bilder bezeugen[5]. Auf manche derselben kommen wir im Verlaufe unserer Darstellung zurück, da wo der lehrhafte Charakter der kirchlichen Kunst zu besprechen ist. Hier sei nur dessen gedacht, was die vorconstantinische Zeit anlangt. Die älteste und wichtigste Ausführung darüber, was Christen von der Verwendung der Kunst zum Schmuck des Hauses und des Körpers zu halten haben, gibt Clemens von Alexandrien. Er ist kein Feind der Kunst; er erweist ihr alles Lob, aber er warnt vor der unrichtigen Anwendung derselben. Sein Motto ist: Ἐπαινείσθω μὲν ἡ τέχνη, μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια[6]. Wird die Kunst zur Entehrung Gottes angewandt, so ist sie sündhaft, dagegen erscheint sie doch zulässig zur Erheiterung des Lebens. Clemens erachtet demnach auch den Gebrauch geschnittener Steine und kostbarer Ringe nicht als unerlaubt, insofern sie nicht aus Eitelkeit getragen werden. Freilich, sagt er[7], dürfe man an solchen keine idololatrische Bilder (εἰδώλων πρόσωπα), noch an die Kampfspiele und die Werke der Un-

[1] Nili Epist. (ed. Leon. Allat. Romae 1668) l. IV ep. 61.

[2] August. De consens. evang. I 10: ‚Sic omnino errare meruerunt qui Christum et apostolos eius non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt. Nec mirum, si a pingentibus fingentes decepti sunt.' — De morib. Eccl. cath. I 34: ‚Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores' etc.

[3] De fide et symbolo c. 7: ‚Tale enim simulacrum Deo nefas est christiano in templo collocare: multo magis in corde nefarium est, ubi vere est templum Dei, si a terrena cupiditate atque errore mundetur.'

[4] Contra Faustum XXII 73; Serm. CCCXVII. An ersterer Stelle wird von der ‚tot locis' gemalten Scene des Opfers Isaaks gesprochen. Die von Augusti (Beitr. zur christl. Kunstgesch. und Liturgik II [Lpz. 1841—1846] 108) aus ‚De visitatione infirmorum' II 3 (Opp. t. VI, App. p. 257) angezogene Beschreibung des Crucifixes ist sicher unecht.

[5] Eine Zusammenstellung dieser Zeugnisse geben Augusti in seinen Analekten aus den Kirchenvätern (Beitr. I 103—146; II 21 f.), Kraus (Die Kunst bei den alten Christen. Frankf. a. M. 1868), Cl. Lüdtke (Die Bilderverehrung u. d. bildl. Darstell. in den ersten christlichen Jahrhund. Freib. 1874).

[6] Clem. Alex. Ad gent. (ed. Potter) c. 51 sq. Cf. Strom. VI 816.

[7] Paedag. II 12; III 11.

mässigkeit erinnernde Schwerter, Bogen und Becher, noch endlich die Sinnlichkeit reizende nackte Figuren anbringen. Wol aber seien Symbole von christlicher Bedeutung statthaft, so die Taube, der Fisch, das Schiff, die Leier, der Anker, der an den Fischzug des Apostels erinnernde Fischer[1].

Concil von Elvira.

Dem gegenüber erhebt sich allerdings die Frage, was von dem Kanon 36 des Concils von Elvira (306) zu halten sei, welcher die Anbringung von Gemälden der heiligen Personen und Gegenstände an den Kirchenwänden ausdrücklich untersagt *(Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur)*[2]. Die meisten protestantischen Ausleger geben dieser Verfügung eine entschieden bilderfeindliche Tendenz, wobei neuestens[3] freilich zugegeben wird, dass unbekannte locale Verhältnisse sie geschaffen zu haben scheinen und dass ihr jedenfalls keine Folge gegeben wurde. In der That konnten die Beschlüsse der Väter von Elvira keinen Anspruch erheben, über ihre Kirchenprovinz bezw. Spanien hinaus für die ganze Kirche Geltung zu haben. Aber ist der Kanon überhaupt und wirklich als ein generelles Verbot bildlicher Darstellung der Heiligen anzusehen? Er spricht nicht von der Verwendung der Kunst im allgemeinen, er verbietet nicht Bilder in den Grabanlagen oder auf Schmuckgegenständen, wie deren hundert Jahre vorher der alexandrinische Gelehrte beschreibt: er spricht nur von den Versammlungsorten der Gläubigen, an deren Wände jene heiligen Dinge nicht gemalt werden sollen. Man hat sich bei ‚*Ecclesia*‘ hier entweder die auf den Grabanlagen stehenden *Memoriae* oder *Basilicae cimiteriales* oder die innerhalb der Städte in den Häusern angelegten Cultstätten zu denken. Durch positive christliche Bildwerke gekennzeichnet, waren die einen wie die andern der Zerstörung ausgesetzt, welche das erste Edict Diocletians kurz vorher über die *Conventicula* oder die *Ecclesiae* der Christen verfügt hatte. Es war Grund genug vorhanden, dem Verfolger durch Anbringung solcher Bilder nicht geradezu den Weg zur Auffindung und Feststellung der als *Conventicula* gebrauchten Räumlichkeiten zu zeigen. Es ist schwer einzusehen, weshalb ein weiterer Anlass zu dem berührten Kanon gesucht werden musste und weshalb die von uns gegebene Erklärung, wie Victor Schultze meint, nicht mehr in Betracht kommen könne.

Wir sagen also, dass für die Christen der ältesten Gemeinden durchaus kein Grund vorlag, ihre Wohnungen, ihren Hausrath, ihren Schmuck, ihre Gräber nicht in derselben Weise künstlerisch auszugestalten und zu zieren, wie sie das von Hause aus gewohnt waren und wie uns das die Reste römischen Alterthums in Anlagen zeigen, welche der Entstehungszeit der ältesten Katakomben nahe stehen: in den Ruinen von Pompeji und Herculaneum, in denjenigen der palatinischen Gärten, der Cestiuspyramide, den Gräbern der Via Latina u. s. w. Die einzigen Rücksichten, welche sie hierbei leiten konnten und mussten, das waren einerseits die Fernhaltung all jener Darstellungen, welche mit der Lehre der Kirche und mit den guten Sitten der Gemeinde unvereinbar waren, und anderseits die Nothwendigkeit, in den dem Besuche

[1] Ibid. p. 289: *Αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειάς, ἡ ἰχθύς, ἡ ναῦς οὐρανοδρομοῦσα, ἡ λύρα μουσική, ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἡ ἄγκυρα ναυτική, ἣν Σέλευκος συνεχαράττετο τῇ γλυφῇ. Κἂν ἁλιεύων τις ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων.*

[2] Vgl. v. Hefele Conciliengeschichte I[2] 170. Dazu de Rossi Roma sotterranea III 475. Kraus Roma sotterranea S. 221 f.

[3] V. Schultze Die Katak. S. 89. Ebenso auch noch in seiner neuesten Schrift: Arch. d. altchristl. Kunst (Münch. 1895) S. 11.

der profanen heidnischen Bevölkerung und vielleicht auch der Inspection der Pontifices und der Polizei hauptsächlich ausgesetzten Localitäten Bilder von positiv christlichem Inhalte zu vermeiden. Dementsprechend sehen wir z. B. in dem Coemeterium der hl. Domitilla die der Strasse zugekehrte und Allen zugängliche Eingangshalle mit einer decorativen Malerei versehen, welche sich in nichts von derjenigen profaner Gräber an der Via Latina unterscheidet; die Weinranken, welche hier die Wände schmückten, konnten höchstens dem Eingeweihten etwas mehr andeuten. Geht man aber aus diesem Vestibulum in die zu dem Innern der Nekropole führenden Gänge, so stösst man sofort auf Daniel zwischen den Löwen und andere symbolische Scenen, welche nur den Christen eigen waren. Man sieht an dieser höchst lehrreichen Disposition, wie sich die christliche Kunst in ihrem frühesten Stadium entwickelt hat. Das decorative System wird einfach so übernommen, wie man es in ganz Rom gewohnt war. Sofort aber geht man da, wo es ohne grosse Gefahr geschehen kann, zu biblisch-symbolischen Darstellungen über, welche als die früheste Incarnation des christlichen Geistes auf dem Gebiete der Kunst zu betrachten sind. Einige dieser Allegorien haben einen sepulcralen Charakter, d. h. sie beziehen sich auf die Gedanken, welche diese Stätten des Todes und des Grabes nahelegen; andere dienen dem Einzelnen wie der Gemeinde als Aufmunterung und Erhebung im Kampfe dieses Lebens und unter dem Druck der Verfolgung; es treten allmählich Scenen hinzu, welche gewisse Lesestücke der Liturgie illustriren. All diese Darstellungen sind zunächst rein symbolisch-allegorischen Charakters. Erst gegen Mitte des 3. Jahrhunderts scheinen biblische Scenen nach ihrem historischen Charakter aufgefasst, und selbst Scenen aus der Geschichte der Kirche aufzukommen. Noch später erscheinen die ikonographischen Sujets. Mit dem Siege Constantins und der Freigebung der Kirche entfallen zum grossen Theil die Gründe, welche dieser die Arcandisciplin und ihrer Kunst den vorwaltend symbolischen Charakter aufgedrückt haben; die Darstellungen nehmen jetzt einen specifisch historischen Charakter an, sie meinen das eigentlich, was sie vorstellen, und seit Ende des 4. Jahrhunderts entwickeln sich allmählich die grossen Bildercyklen, welche wie aufgeschlagene Bibeln jenem Zweck der Erbauung und der Belehrung dienen, welcher übrigens, wenn auch weniger klar heraustretend, zu keiner Zeit auch den vorconstantinischen Katakomben gefehlt hat. Zu den Typen, welche die ersten Jahrhunderte geschaffen, treten neue hinzu, der Bilderkreis erweitert sich zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert wesentlich und gestaltet sich zu jener Grundlage christlicher Ikonographie, von der sich das Mittelalter niemals gänzlich entfernt hat.

II.

Entstehung der constitutiven Typen.

Aber wie haben sich jene ersten constitutiven Typen der altchristlichen Kunst gebildet, und welche Grundsätze haben uns bei der Erklärung ihrer Symbolik zu leiten?

Diese beiden Fragen stellen die bedeutsamste Controverse dar, welche die Geschichte der ältern christlichen Kunst anlangt und ohne deren eingehende Besprechung und Erledigung wir hier nicht weitergehen können.

Es kann nicht geläugnet werden, dass die im 16. und 17. Jahrhundert zuerst auftretenden Versuche einer Interpretation altchristlicher Bildwerke weit entfernt waren, von einer klaren, bestimmten Einsicht getragen und von

einer festen Methode geleitet zu sein. Bosio besass eine für seine Zeit sehr beachtenswerthe Belesenheit in der altchristlichen Litteratur; aber diese seine Zeit benutzte noch manche Schriftstücke als echte Erzeugnisse der ersten Jahrhunderte, über deren spätere Abfassung heute kein Zweifel mehr waltet. War auf diese Weise die litterarische Unterlage noch unsicher, so war auch sein Verfahren in der Bildererklärung vielfach rein eklektisch und willkürlich. Dass man die Schriftsteller des christlichen Alterthums zur Erklärung der Bildwerke der Katakomben heranziehen müsse, war ein richtiger Grundsatz; aber vielfach gefehlt wurde darin, dass man Schriftsteller sehr verschiedener Zeiten und Orte zur Erklärung eines Bildwerkes anzog, das doch nur aus der es umgebenden Atmosphäre zu beleuchten war. Und andererseits hatte die von den Alexandrinern auf die Abendländer übergegangene allegorische Schriftauslegung vielfach zu der Manie geführt, bestimmten Texten und Vorstellungen einen mehrfachen allegorischen Sinn unterzuschieben. Nicht jeder Einfall dieser allegorischen Spielerei hat ein Recht, zur Basis der Bildererklärung gemacht zu werden; nur diejenige Allegorie oder Symbolik darf als massgebend angesehen werden, welche, der Gemeinde geläufig und ins Bewusstsein derselben eingetreten, ein Stück ihrer Allen verständlichen Bildersprache bildete. Unter den Händen von Bosio's Nachfolgern verschlechterte sich in dieser Hinsicht die Interpretation eher, als dass sie sich verbesserte: das zeigen nicht bloss gewisse populäre Werke über die Katakomben, wie diejenigen Gaume's und Otts, sondern selbst die gelehrte Forschung, wie die von P. Garrucci vertretene Richtung, war von Ausschreitungen nach dieser Seite nicht freizusprechen. Zum guten Theil hingen dieselben mit der ebenfalls seit Bosio in den katholischen Kreisen feststehenden Ansicht zusammen, dass der Zweck der bildlichen Darstellungen in der Katakombenkunst ein lehrhafter gewesen sei und dass die kirchliche Lehre daher in derselben eine wesentliche Unterstützung empfange. Wir werden sehen, was an dieser Vorstellung Wahres ist. Schon jetzt aber muss hervorgehoben werden, wie sehr die Fehler und Einseitigkeiten bei gewissen Vertretern der römisch-traditionellen Auffassung gegnerischerseits übertrieben und wie unrichtig dieselben auf Alle ausgedehnt wurden, welche im allgemeinen auf dem Boden jener Anschauungen stehen. Jedenfalls hat de Rossi diese Fehler und Einseitigkeiten im allgemeinen streng vermieden, und sicher hat auch der Verfasser dieses Werkes sich stets gegen Extravaganzen, wie sie soeben hervorgehoben wurden, zu verwahren gewusst.

Ansicht Le Blants.

Innerhalb der katholischen Kreise selbst hat Edmond Le Blant, der hochverdiente Herausgeber der christlichen Inschriften und Sarkophage Galliens, zuerst und am energischesten auf die Bedenken hingewiesen, welche sich bei der bis dahin geübten Interpretationsmethode herausstellten [1]. Er leugnet nicht, dass ein Theil der altchristlichen Bildwerke symbolisch aufzufassen ist. Noe in seiner Arche als Bild des durch den göttlichen Schutz geretteten Gläubigen; der Fisch als Bild des Erlösers; Petrus dem Moses, welcher an den Felsen schlägt, substituirt; das Lamm als Sinnbild Christi; Susanna zwischen zwei Wölfen und das von dem Herrn und seinen Jüngern geführte Schiff: das sind auch ihm Darstellungen von unzweifelhaft symbolischem Charakter. Zunächst aber erscheint ihm unzulässig, auf Grund eines Zeugnisses

[1] Le Blant Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Par. 1878. Indrod. p. VII s. Desgl. in der Rev. archéol. 1879, p. 223 ss. 576 ss.

des 8. Jahrhunderts[1] anzunehmen, die alte Kirche habe gewissermassen die Hand der Künstler geleitet und jedem einzelnen Zug eines Bildes seine besondere Bedeutung gegeben. Mit dieser Annahme steht die Thatsache in Widerspruch, dass unsere biblischen Darstellungen häufig Einzelzüge darbieten, welche in der Heiligen Schrift nicht begründet sind oder gar im Widerspruch zu ihren Angaben stehen. So sehen wir neben Pilatus einen Beisitzer, von dem das Evangelium nichts weiss[2]; David und Goliath erscheinen von gleicher Grösse[3]; die Zahl der Wasserkrüge von Kana bald grösser, bald kleiner als bei Johannes (2, 6)[4]; Eva in einer ausgesuchten Toilette, mit Armbändern und einem Halsbande geschmückt[5]; Lazarus nicht in einer mit einem Stein beschlossenen *Spelunca*, wie Johannes berichtet, sondern in einer mit einem Giebel bekrönten *Aedicula*[6]; ebenderselbe in einem Leichentuch mit offenem Antlitz, während Johannes (11, 44) ihn nach ägyptischer Sitte von Wickeln umhüllt, das Haupt verdeckt, zeigt[7]; monumentale Arcaden in der Wüste, hinter den Hebräern, die eben das Rothe Meer passirt haben[8]; Job auf einem eleganten Steinsitz statt auf seinem Mist- oder Aschenhaufen[9]; Abraham nicht vor dem von eigenen Händen aus rohen Steinen gebauten Altar (1 Mos. 22, 9), sondern vor einem schönen, sorgfältig gearbeiteten und an seinen Seiten zuweilen die *Patera*, das *Simpulum* der heidnischen Altäre, tragenden Altar[10]; der von dem Löwen zerrissene ungehorsame Prophet (3 Kön. 13, 24) wie Lazarus eingewickelt und beigesetzt[11]; Daniel auf einem Felsen als Tribunal sitzend[12]; Maria und Martha dem Herrn an Körperwuchs bald gleich, bald ungleich[13]. So erscheinen des weitern, ohne dass der biblische Bericht dazu einen Anlass gäbe, noch eine oder mehrere Personen neben Moses vor dem brennenden Dornbusch, oder bei Abel und Kain, die ihr Opfer darbringen, bei Daniel in der Löwengrube, bei Abrahams Opfer, bei der Austreibung der Stammeltern aus dem Paradies. Und wie erklären sich Inadvertenzen, welche einen Künstler neben den Kopf Adams ABRAM, neben den eines Heiligen CRISTVS schreiben lassen?

Neben solchen Beweisen für die individuelle Initiative und Unabhängigkeit der ausführenden Künstler findet Le Blant solche, welche den Einfluss der Ateliergewohnheiten darthun, aus denen sich auch die Einführung von der heidnischen Kunst geläufigen Typen erkläre: so diejenige der das Epitaph haltenden nackten und geflügelten Genien *(Putti)*, die hier und da von ihnen umgekehrt gehaltene Fackel, die Tritonen, die ornamentalen Gestalten des Atlas oder Telamon, die Personificationen der Winde, des Himmels, der Flüsse, des Meeres. Aus denselben Gründen erklärt es Le Blant, wenn das Jonas

[1] Conc. Nicaen. II a. 787, act. VI (bei Labbé IV 360). Vgl. Émeric David Histoire de la peinture au moyen-âge (1842) p. 73 s.

[2] Bottari tav. 48. — Le Blant l. c. pl. 9.

[3] Le Blant Sarcoph. de Gaule n. 17.

[4] Le Blant l. c. pl. 5. 6. 7.

[5] Bottari tav. 60. 96. — Garrucci Vetri[2] II [1.2]. Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 35 (Schüssel von Podgoritza).

[6] Auf allen Sarkophagdarstellungen des Sujets.

[7] De Rossi Roma sotterranea II tav. 14. 15 und die Sarkophage.

[8] Bottari tav. 194.

[9] Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 63 und auf einem Relief des Lateranmuseums.

[10] Bottari tav. 27. 29. 33. 40. 84. 89. Sarcoph. d'Arles pl. 6. 8 u. s. w. — Bottari tav. 15. 27. — Ferrario Mon. di S. Ambrogio in Milano tav. 15.

[11] Odorici Mon. crist. di Brescia tav. 6 [13].

[12] Bottari tav. 88. Sarcoph. d'Arles pl. 8.

[13] Die Schwestern sind als untergeordnete Personen meist kleiner dargestellt als Christus, doch kommen auch Ausnahmen vor, wie Bottari tav. 42. 44. Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 7.

verschlingende Ungethüm gleich demjenigen der Andromeda geschildert wird, wenn Lazarus in einem heidnischen Grabgebäude steht, Medusenhäupter die Ecken des Sarkophages schmücken, die Arche Noe's die Gestalt der Kiste hat, in der Danaë und Perseus auf das Meer ausgesetzt wurden. Andererseits geben die Bilder Details nicht wieder, auf welche die allegorische Schrifterklärung besonderes Gewicht legt. Augustin, Ambrosius, Prosper von Aquitanien sehen in den in dem Dornbusch verstrickten Hörnern des Widders eine geheimnissvolle Andeutung der Passion und Dornenkrönung des Heilandes, und gerade dieser Zug wird in den bildlichen Darstellungen des Opfers Isaaks beiseite gelassen. Die Juxtaposition alt- und neutestamentlicher Scenen, auf deren Parallelismus man besonderes Gewicht gelegt und welcher man eine durchaus symbolische Bedeutung beigemessen hat [1], erklärt Le Blant aus Rücksichten der künstlerischen Composition und Anordnung. Solchen Rücksichten muss es zugeschrieben werden, wenn, um die Begleiter des Pilatus sichtbar zu machen, den sonst geltenden Regeln zuwider Christus von Statur kleiner als die übrigen Personen geschildert wird. Rein aus Gründen der Anordnung (des *‚agencement matériel des scènes‘*) ging hervor, dass man so oft für den seitlichen Abschluss der Sarkophage Scenen wie Lazarus in seiner Aedicula stehend, oder solche, welche eine gegen die Mitte des Sarkophags hin sitzende Figur (den Schöpfer, die heilige Jungfrau, Daniels Gericht über Susanna, Pilatus, Job, Christus dem Petrus die Füsse waschend, Herodes den Kindermord anordnend, einen lesenden Alten u. dgl.) zeigen, wählte: ganz wie die heidnische Kunst zu gleichmässigem Abschluss ihrer Sarkophage die ihre Rosse haltenden Dioskuren, Nymphen, auf Tritonen reitende Nereiden, Gazellen verschlingende Löwen, Genien mit Fruchtkörben oder umgestürzten Fackeln, geflügelte Victorien oder Karyatiden, die Figuren der einander zugekehrt sitzenden Ehegatten darstellte. Nur solche Rücksichten auf die Forderungen der Raumdisposition liessen die christlichen Künstler den rechts und links von der sogen. *Imago clypeata* gelassenen leeren Raum durch irgend einen Gegenstand von geringem Umfang (die Hand Gottes aus den Wolken herabreichend, um Abrahams Messer aufzuhalten oder Moses die Gesetztafeln zu übergeben) ausfüllen.

Wollte man, sagt Le Blant, sich ausschliesslich an die symbolische Ausdeutung der Väter halten, so begegnet man zunächst der Schwierigkeit, dass diese keine einheitliche ist, sondern dass demselben Vorgang vielerlei Deutung gegeben wird. So sehen die Väter in den drei Jünglingen im Feuerofen viererlei: die Auferstehung, die *Ecclesia militans,* das Martyrium, die von dem Antichrist geübte Tyrannei. Daniel in der Löwengrube, von Habakuk genährt, bedeutet ihnen die Auferstehung, die Eucharistie, die den Seelen im Purgatorium gebrachte Hülfe, das Leiden Christi, die Aufforderung zur geduldigen Ertragung des Martyriums. Job auf dem Misthaufen stellt Christus, die Auferstehung, die Aufforderung zur Geduld dar. Jonas, von dem Seeungeheuer ausgespieen, ist ein Bild der Auferstehung Christi, eine Ermahnung zum Martyrium. Der Durchgang der Juden durchs Rothe Meer symbolisirt wieder die Auferstehung, die Taufe, die Busse, den Sieg über den Teufel im Pharao, den Glauben, welcher zum Paradies geleitet; die Heilung des Gichtbrüchigen Auferstehung, Busse, Nachlass der Sünden. Der Weinstock soll endlich das Bild Christi, der Kirche, der Gläubigen, der Auferstehung und der Eucharistie

[1] Ratti Atti della Pontificia Accad. di Arch. IV 68.

sein. Noch grösser wird die Schwierigkeit durch die von den Vätern gegebene Ausdeutung der auf den einzelnen Scenen wiederkehrenden Details. So soll auf den Jonasbildern die Querstange des Schiffes das Kreuz, das Behemah die Hölle, der Schatten der Kürbisstaude die Verheissungen des Alten Bundes andeuten. Auf der Hochzeit zu Kana (dem Bilde der Transsubstantiation und der Taufe?) sollen die sechs Wasserkrüge die sechs Zeitalter der Welt bedeuten. In der wunderbaren Brodvermehrung soll bei den fünf Broden an die fünf Bücher des Pentateuchs zu denken sein. In der Darstellung der Hämorrhoissa, welche die *Ecclesia ex gentibus* symbolisirt, soll der Saum des Kleides Christi die Kirche, ihr Blutfluss die Vergiessung des Blutes der Martyrer vorstellen. Schlimm ist weiter, dass die Väter selbst in der allegorischen Erklärung solcher Scenen und ihrer Einzelheiten keineswegs übereinstimmen. Noch bedenklicher muss aber die Willkür erscheinen, welche über deren Exegese hinaus noch anderes in die alten Bildwerke hineingeheimnisst hat. So hat man in der Grabaedicula des Lazarus ein Bild der triumphirenden Kirche gesehen, weil ihre Steine an den in der Vision des Hermas geschilderten Thurmbau erinnern; in den sieben Früchten, die an dem Paradiesesbaum hängen, sollen die sieben Hauptsünden symbolisirt sein; Jonas unter der Kürbisstaude soll das Vertrauen auf Gott vorstellen, u. s. w. [1] Was alles man in ein Bildwerk hineindeuten kann, zeigt Le Blant an der unsinnigen Ausdeutung, welche man drei Scenen der berühmten Cassette von Brescia gegeben hat, die ganz einfach Davids Kampf mit Goliath, den ungehorsamen, von dem Löwen getödteten Propheten (3 Kön. 13, 24) und das Opfer des Elias (ebd. 18, 31—38) wiedergeben [2].

Unter diesen Umständen glaubt Le Blant eine symbolische Ausdeutung nur da zugeben zu dürfen, wo die Absicht der Allegorisirung klar und unzweideutig ausgesprochen und durch die begleitenden Umstände bestätigt wird.

Dagegen schlägt er einen andern Weg ein, um eine Reihe von Sarkophagreliefs zu erklären. Er geht dabei von dem richtigen Gedanken aus, dass nur die in das Volksbewusstsein eingedrungenen Allegorien eine künstlerische Verwendung gefunden haben dürften und dass darum vor allem Scenen, welche die Idee der Beseligung und der Auferstehung nahelegten, wie die Jonasbilder, Lazarus, Daniel in der Löwengrube, die Auferweckung des Jünglings von Naim, der Tochter des Jairus, die Vision des Ezechiel, so oft wiederholt werden.

Die Todtenliturgien. Sehr beachtenswerth ist dann aber weiter eine Thatsache, von welcher die fernere Argumentation Le Blants ausgeht. Es steht fest, dass Texte aus den Todtenliturgien nicht selten auf altchristlichen Grabschriften Verwendung fanden. Stellen aus den Psalmen, Job und Johannes, welche beim *Officium mortuorum* recitirt wurden, begegnen uns auf Epitaphien in Vercelli, Neapel, Comachio, Rimini und anderwärts. Die Parabel von den zehn Jungfrauen, welche bei der Bestattung von *Virgines Deo dicatae* verlesen wurde, erscheint auf ihren Epitaphien. In dem Fragment einer Lyoner Inschrift VT INTER ELECTV ... war nicht schwer das alte Gebet: *Ut ... inter electos iubeas adgregare,* zu erkennen. Andere Grabschriften bieten die Formeln des Gelasianischen und Gregorianischen Sacramentars DOMINE ... SVSCIPE ANIMA*m*, oder in der Inschrift SOLVS DEVS ANIMAM TVAM | DEFENDAD ALEXANRE das Gebet bei der letzten Oelung: *Dominus Iesus*

[1] Buonarruoti Vetri p. 12. [2] Odorici l. c.

Christus apud te sit, ut te defendat. In den Worten REQVIESCIT . . . IN SPE RESVRE*ctionis* VITE AETERNE auf einem Stein der Viennoise, also einer von Griechen besiedelten Colonie, liess sich eine Formel der orientalischen Liturgie nachweisen (*Μνήσθητι πάντων τῶν προκεκοιμημένων ἐπ' ἐλπίδι ἀναστάσεως ζωῆς αἰωνίου*). Die Acclamation des Todtenofficiums: *Suscipe, Domine, animam famuli tui in bonum; anima eius in bonis* (*ἡ ψυχὴ αὐτοῦ ἐν ἀγαθοῖς*), kehrt in den epigraphischen Wendungen SPIRITVS TVS IN BONO, ISPIRITVS TVS IN BONO SIT, ISPIRITVS IN BONV QVESCAT, SPIRITVS TVVS IN BONO wieder. Eine griechische Inschrift von 409 erinnert an mehrere griechische Gebetsformeln bei Goar, sowie an die *Oratio ad sepulchrum* und eine *Commendatio animae* im Sacramentar des Gelasius. Merkwürdig ist die grosse Inschrift von Colasucia in Nubien, welche ein heute noch in der griechischen Kirche erhaltenes Gebet[1] wiedergibt.

Der Gedanke, dass in derselben Weise wie die Epitaphien, so auch die Sculpturen der Sarkophage von den Texten der Liturgie beeinflusst seien, legte sich selbstverständlich nahe. In der That konnte Le Blant eine Reihe von Formeln aufweisen, welche sich mit den Sujets unserer Bildwerke begegnen. Die *Commendatio animae,* die sich allerdings erst in einem Pontificale des 9. Jahrhunderts (des Prudentius von Troyes) nachweisen lässt, die aber für viel älter gehalten wird, ruft das Erbarmen des Herrn an, so wie er sich Henochs und Elias', Noe's, Abrahams, Jobs, Isaaks, Lots, Moses', Daniels, der drei Jünglinge im Feuerofen, der Susanna, Davids, Petrus' und Paulus', Thekla's erbarmt habe. Aehnlich ein *Ordo in exitu animae* des 11. Jahrhunderts, der aber auch viel höher hinaufreicht. Fast genau diese Sujets sieht man auf der berühmten zu Podgoritza in Albanien ausgegrabenen Schale der frühern Basilewski'schen Sammlung (jetzt in St. Petersburg); und dieselben Anrufungen — ‚erlöse uns, o Herr, wie du die drei Jünglinge aus dem Feuerofen, Daniel aus der Löwengrube, Moses aus den Händen des Pharao, Susanna vor ihren Verfolgern, Jonas aus dem Bauche des Seeungeheuers erlöst hast' — sie kehren auch in den Acten der Martyrer wieder. Daniel, die drei Jünglinge, Susanna und Jonas sind aber stehende Artikel unserer Sarkophagreliefs. In ähnlicher Weise lassen sich die übrigen zum grössern Theil in der *Oratio post sepulturam* des Sacramentarium Gelasianum, in der *Commendatio animae quando infirmus est in extremis,* in der *Oratio pro mortuis* der Constitutiones Apostolicae (VIII 41), der *Oratio de agonizantibus* des Pontificale Prudentii Trecensis episcopi, im Sacramentarium Gregorianum, in der orientalischen und mozarabischen Liturgie u. s. w. aufweisen: so der Auszug aus Aegypten durchs Rothe Meer, Noe in der Arche, das Opfer Abrahams, die Himmelfahrt des Elias, Job, David und Goliath, die Befreiung Petri aus dem Kerker, der gute Hirte (für dessen sepulcrale Bedeutung aus der *Oratio post sepulturam* des Sacramentarium Gelasianum die Stelle angeführt wird: *Deum deprecemur ut [defunctum] . . . boni Pastoris humeris reportatum . . . sanctorum consortio perfrui concedat*[2]); ferner von Typen, welche die Seligkeit des Verstorbenen aussprechen: der Todte zwischen Petrus und Paulus; das Lamm zu den Füssen Christi auf dem Berge, aus welchem die vier Paradiesesströme entspringen; das himmlische Gastmahl

[1] Goar Euchol. p. 424. — Renaudot Lit. or. II, 395.

[2] Muratori Lit. rom. I 751. Vgl. das Officium exsequiarum bei Goar l. c. p. 425: *Τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσαί με, Σῶτερ, καὶ σῶσόν με.*

(*dignos effice convivio tuo beato* [Lit. orient.]); die Aufnahme ins Paradies; von den Bildern der Auferstehung: Job, Lazarus, die Auferstehung Christi. Ebenso begegnen uns in den Liturgien die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, die Taufe Christi am Jordan und die über dem Täufling schwebende Taube. Es fehlen in den Funeralliturgien einzelne Scenen aus der Sarkophagsculptur, wie das Gesicht des Ezechiel, der Phönix, die Auferweckung der Tochter des Jairus, diejenige der Tabitha, welche den erwähnten verwandt sind. Le Blant gibt zu, dass auch, wie die Scenen aus dem Leben des Herrn auf einem Sarkophag zu Arles, historische Darstellungen unterlaufen; aber, schliesst er, der Cyclus der Grabsculpturen erscheint doch ganz beherrscht durch die die Funeralliturgien durchziehende Idee, welche in später Nachwirkung noch in dem Rolandslied wiederkehrt [1].

In diesen Ausführungen Le Blants ist einmal der sepulcrale Charakter der Sarkophagreliefs, andererseits der Einfluss der Liturgie auf die Wahl der Sujets herausgestellt.

Gegen die letztere Annahme lässt sich allerdings sagen, dass bis jetzt nicht erwiesen ist, dass irgend eine der erwähnten Liturgien in das 4. Jahrhundert oder gar in die Zeit der Verfolgungen hinaufreicht. Indessen sprechen doch für ein sehr hohes Alter derselben sehr starke Gründe. Bedenklicher erscheint, dass Le Blant seine Untersuchung auf die Sarkophagsculpturen beschränkt und die vor allem in Betracht zu ziehenden, weil viel älteren Malereien der Katakomben von seiner Betrachtung ausgeschlossen hat. An sich ist durchaus nicht undenkbar, dass die populär gewordenen und allgemein verständlichen Scenen der Bildnerei gerade wegen ihrer Geläufigkeit in die Liturgien aufgenommen wurden; andererseits bieten die Malereien eine ganze Serie von Sujets dar, bei denen ein sepulcraler Sinn geradezu ausgeschlossen erscheint. Die Abweichungen der dargestellten Einzelheiten von den Angaben der Heiligen Schrift, die Freiheit, welche sich die Künstler gegenüber dem heiligen Texte nehmen, sind nicht in Abrede zu stellen. Sie beweisen eine gewisse Unabhängigkeit seitens der ausführenden Maler und Bildhauer, gerade wie das bei den Grabschriften der Fall ist. Auch die Unwissenheit der Künstler kann nicht befremden, bedenkt man, wie unsicher z. B. die Bibelkenntniss eines Arnobius oder Lactantius ist. Mit all dem scheint aber nicht bewiesen zu sein, dass auch die Bestimmung und Auswahl der darzustellenden Sujets im Princip und im allgemeinen der Willkür der Künstler anheimgegeben war: einmal deshalb nicht, weil gewisse Freiheiten und Fehler auch in Zeiten und unter Umständen vorkommen, wo uns die genaue Ueberwachung und Angabe der Sujets durch die Bischöfe oder den Klerus ausdrücklich bezeugt ist; dann weil sich sonst nicht erklären liesse, dass der Bildervorrath der ersten Jahrhunderte ein ganz beschränkter und genau festgestellter ist. Wären die Künstler ohne hierarchische Ueberwachung in der Wahl ihrer Sujets ganz frei gewesen, so ist nicht abzusehen, weshalb sie den Kreis der darzustellenden Gegenstände nicht namhaft erweitert hätten. Und ebensowenig lassen sich manche Details erklären, welche den mit der Schriftauslegung nicht genau bekannten Malern unmöglich geläufig sein konnten und welche sich nur dann erklären lassen, wenn die Hand derselben einer gelehrten und bewussten Leitung unterworfen war.

[1] La chanson de Roland str. 203, wo auch die Erweckung des Lazarus und die Erlösung Daniels aus der Löwengrube erwähnt sind.

Aber lange bevor Le Blants scharfsinnige Beobachtungen veröffentlicht wurden, war der Versuch gemacht worden, die ganze Grundlage der bisherigen traditionellen Erklärung unserer altchristlichen Bildwerke zu erschüttern. Dieser Versuch war von einem Landsmanne des französischen Epigraphikers, dem durch vorzügliche Arbeiten auf dem Gebiete der profanen Archäologie hochangesehenen Forscher Raoul Rochette (1789—1854), unternommen worden[1].

Theorie R. Rochette's.

Rochette geht bei seiner Untersuchung von der Beobachtung aus, dass die ungefähr gleichzeitigen, aber ihrer Absicht und ihrem Sinn nach so verschiedenen Productionen heidnischer und christlicher Kunst dieselbe allgemeine Disposition, den nämlichen Geschmack in der Decoration, dieselbe Auswahl von Ornamenten und Symbolen zeigen, — er konnte sich dafür bereits auf das Zeugniss Bottari's[2] berufen. Er sah weiter einen Theil der in den Katakomben aufstossenden Sujets der heidnischen Kunst beinahe ohne jede Veränderung in der Composition, im Costüm dem neuen Cultus und seinen Vorstellungen angepasst. Betritt man diese unterirdische Gräberwelt, so fühlt man sich zunächst noch ganz auf dem Boden des Alterthums. Wie die früheste Bildung, die Philosophie, die Poesie des Christenthums sich nur in den dem profanen Alterthum entlehnten Formen entwickeln konnten, so mussten auch die frühesten Denkmäler christlicher Kunst zunächst in allem, was die ‚Mache', das Handwerkliche und die Art der Darstellung anlangte, die heidnische Schule verrathen. Aber auch der Ausdruck, die Wiedergabe der positiv christlichen Sujets entspricht im allgemeinen ganz dem im Heidenthum Gegebenen, ist nichts anderes als eine Nachbildung der von letzterm geschaffenen Typen. Das zeigt sich selbst im Detail der Composition und des Costüms bei den biblischen Scenen, die am häufigsten wiederkehren. Der Hauptunterschied liegt in der relativ geringeren Begabung der christlichen Künstler gegenüber den heidnischen. Rochette leitet diese angebliche Inferiorität daher ab, dass die Christen durch die Verhältnisse genöthigt waren, sich der ersten besten Kräfte, welche sie fanden, zu bedienen; dass sie ihre Arbeiten in der Dunkelheit der Katakomben fertigen und verbergen mussten, — nebenbei gesagt, eine ganz unzutreffende Begründung; denn die weitaus grösste Zahl der Sarkophagreliefs entstand im 4. und 5. Jahrhundert, wo die Christen nicht mehr Anlass hatten, sich und das Werk ihrer Hände zu verstecken, und wo ihnen jedenfalls ebenso tüchtige Bildhauer zur Verfügung standen wie dem den Todeskampf kämpfenden und an innerlicher Ohnmacht hinsterbenden Heidenthum. Diese Inferiorität, meint Rochette weiter, trete namentlich bei den dem Evangelium entnommenen Sujets hervor, für welche die christlichen Künstler in der antiken Kunst keine Vorbilder fanden und wo sie sich also ihrer eigenen ärmlichen Erfindungsgabe überlassen sahen, derart, dass die meisten beabsichtigten Scenen oft mehr nur angedeutet als wirklich vorgestellt und künstlerisch ausgeführt sind. Gilt das für den Kern der frühesten Kunst der Christen, für die Invention und die Anordnung der Hauptscenen, so gilt es in noch viel höherm Grade von dem Detail, hinsichtlich dessen man die sklavische Nachahmung der heidnischen Kunst noch viel weiter trieb. So

---

[1] R. Rochette Discours sur les types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834; Tableau des catacombes. Paris 1837; und besonders: Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes des catacombes (Mém. de l'Acad. des Inscr. etc.). Paris 1838—1839.

[2] Bottari Pitture e sculture III 4.

erklärt sich denn, dass das gesammte decorative System der Katakomben eine fast ganz heidnische Physiognomie hat.

Zur Unterstützung dieser Sätze untersucht nun Rochette einige Typen, in denen er directe Entlehnung aus dem Bilderschatz der vorchristlichen Kunst glaubt nachweisen zu können. Es sind das vorab: der gute Hirte, in welchem er eine Herübernahme des Hermes Kriophoros der griechischen Kunst sieht; Noe in der Arche, den er den Münzen entlehnt sein lässt, welche die Fluth des Deukalion darstellen; Orpheus, der ja selbstverständlich der Mythologie der Griechen entlehnt ist; ebenso wie die Sibyllen aus den bekannten Vorstellungen der antiken Welt hervorgingen, und das bei den Christen so beliebte Weinlaub, die Vendemmien u. dgl. auch als heidnischer Gräberschmuck nachweisbar sind. Die himmlische Mahlzeit und die Agapen der Katakomben sind Rochette nichts als eine Herübernahme des *Triclinium funebre* der Römer; vollends zur Gewissheit gebracht wird aber die Entlehnung durch die Betrachtung des von Bottari veröffentlichten Gastmahls und des Todtengerichts jener synkretistischen Katakombe, deren wir bereits gedacht haben. Rochette hält sie für eine Grabstätte der römischen Christen und gründet darauf zum guten Theil sein ganzes System. Es versteht sich, dass er nicht unterliess, auf die Verwendung rein mythologischer Typen, wie Perseus und Bellerophon, Herakles und Theseus, zu verweisen. Diese durchgängige Abhängigkeit von der heidnischen Kunst wird dann weiter an den epigraphischen Formeln, an den Symbolen (Thiersymbolen, Pflanzensymbolen etc.; dem Ichthys u. a.) und Personificationen, endlich an den in den Katakomben gefundenen Gegenständen des täglichen Gebrauchs, des Schmuckes, an Lampen, Gefässen, Instrumenten aller Art aufgewiesen.

Bei all dem hielt Raoul Rochette im allgemeinen durchaus an der symbolischen Bedeutung der altchristlichen Bildwerke fest, wie er auch den symbolisch-allegorischen Charakter des vorchristlichen Gräberschmuckes annahm.

Als der französische Archäologe diese Ansichten vortrug, war die Katakombenforschung vollkommen verlassen, und es ist zweifelhaft, ob und was er selbst von den Monumenten dieser Roma sotterranea mit eigenen Augen gesehen und geprüft hat. Viele Jahre später zeigten ihm die neuen grossen Entdeckungen, wie sehr er sich über Werth und Charakter der vorconstantinischen Katakombenmalerei getäuscht hatte. Die Ausführungen de Rossi's bewiesen ihm, wie sehr er das System der ‚Entlehnungen' übertrieben hatte; sie brachten ihm die Ueberzeugung bei, welche er auch aussprach, dass die von ihm in den dreissiger Jahren gelehrte Theorie von der totalen Abhängigkeit und Unselbständigkeit der christlichen Kunst der ersten Jahrhunderte angesichts der nun gewonnenen Einsicht unhaltbar sei.

Diesen Verirrungen[1] folgten andere, an denen hauptsächlich protestantische Theologen Deutschlands ihren Antheil hatten.

Piper, welcher unter den Theologen des protestantischen Nordens in unseren Tagen zuerst und gewiss nicht ohne anerkennenswerthe Erfolge das Gebiet der altchristlichen Kunst bebaut hat, konnte sich in seiner ‚Mythologie Piper.

[1] Wie nahe dieselben auch jetzt noch liegen, zeigt die Leichtigkeit, mit welcher man Analogien findet, auch da, wo nicht im entferntesten an eine Nachahmung antiker Werke gedacht werden kann. Ich verweise auf O. Benndorfs Wiener Vorlegeblätter Taf. 11 (Parallele zwischen den Bildern des Polygnot in Delphi — Forttragung verwundeter oder todter Krieger — mit Raffaels Grablegung des Herrn).

der christlichen Kunst' (1846) dem Einflusse Rochette's nicht gänzlich verschliessen. Aber auch er verliess den Boden der symbolisch-allegorischen Auslegung nicht.

V. Schultze. In gewisser Beziehung gilt das selbst von Victor Schultze, welcher es (seit 1880) unternahm, der bisherigen traditionellen Auffassung den Krieg zu erklären[1]. Er geht von der Analogie der bildnerischen Ausstattung der antiken griechisch-römischen Gräber und der Zweckbestimmung der Katakomben aus und sucht eine rein sepulcrale Bedeutung der coemeterialen Malereien und Sculpturen festzustellen. Indem er zugleich den Gedanken der Auferstehung und des Fortlebens im Jenseits in Gemeinschaft mit Gott und Christus in diesen Darstellungen beschlossen findet, meint er ‚die ganze Symbolik auf einen einfachen Grundgedanken zu stellen und für die Auslegung einen festen Punkt zu gewinnen'. In der typischen Auslegung der altchristlichen Schriftsteller sieht er bloss ‚subjective, nur durch eine allgemeine Tradition geregelte Willkür'. Mit Unrecht haben, meint er, de Rossi und die ihm folgenden Erklärer hinter den symbolischen Bildwerken der Katakomben ‚dogmatisch-lehrhafte und paränetisch-praktische Zwecke als Motive der einzelnen Darstellungen' gesucht, — für die Zeit nach der Mitte des 4. Jahrhunderts muss er selbst allerdings die Werthschätzung der christlichen Bildwerke als Hülfsmittel zu sittlich-religiöser Erziehung als erweisbar zugeben. In der vorconstantinischen Zeit erscheine der christliche Bilderkreis nirgends unter einen solchen Gesichtspunkt gestellt, und da die Coemeterien nur geringen Raum gewährten, so sei nicht anzunehmen, dass sie gerade zur Erbauung und Belehrung verwendet worden seien (!). Die Arcandisciplin erkläre die christliche Symbolik nicht, sie sei erst gegen Ende des 2. Jahrhunderts nachweisbar, habe also (ein Schluss von einer ungewissen Hypothese auf eine feste Thatsache!) den Bilderkreis schon ausgebildet gefunden. Die christliche Kunst sei vielmehr einfach der antiken darin gefolgt, dass sie ‚Zustände des Lebens' auf dem Grab vorstellte, und habe zunächst, wie in den Mahlzeiten, ähnliche Momente geschildert. Dann habe sie auch den symbolischen Zug nachgeahmt, der sich in den letzten Zeiten der griechischen Kunst zeigte und der sich in gewissen mythologischen Scenen ausspricht. So seien auch die auf christlichen Gräbern vorgestellten biblischen Scenen u. a. nichts als Trägerinnen sepulcral-symbolischer Gedanken und Zwecke. Im Anschlusse an eine Stelle der Apostolischen Constitutionen[2] wird dann angeblich nachgewiesen, dass die Auferweckung des Lazarus, Daniel in der Löwengrube, die Jonas-Scenen nur den Auferstehungsgedanken ausdrücken wollen. Andere Scenen, wie die heilige Familie, Susanna, die Tribunalscene in S. Callisto, liessen sich nur als historische Stücke begreifen. Dass zum Theil dieselben Scenen auf den Sarkophagreliefs wie auf den Goldgläsern des

[1] Victor Schultze Archäolog. Studien über altchristliche Monumente (Wien 1880) S. 1 ff.; Die Katakomben S. 95 f., und Ueber den gegenwärtigen Stand der kirchlich-archäologischen Forschungen (Luthardts Zeitschr. für kirchliche Wissenschaft und kirchliches Leben 1888, S. 301 f.). Vgl. dagegen meine Besprechung des erstgenannten Werkes in der ‚Literar. Rundschau' 1881, Nr. 1, Sp. 2. — In Frankreich hat Marignan (Études d'iconographie relig. Paris 1889) die Schultze-schen Ansichten zu verbreiten gesucht. Vgl. dazu Allard in der Revue de l'art chrétien XXXI (1888) 299. In seinem neuesten Werke ‚Archäol. der altchristlichen Kunst' (Münch) 1895 hat Hr. Prof. V. Schultze seine frühere Auffassung sehr zurücktreten lassen und sich der unsrigen entschieden genähert.

[2] Const. Apost. V 7.

4. Jahrhunderts, die doch nichts mit Sepulcralzwecken zu thun haben, wiederkehren, ist dabei ganz übersehen. Darstellungen wie Odysseus, das Bild des den Versuchungen der Welt unzugänglichen Christen, beseitigt Schultze, indem er sie ‚als Trümmerstücke eines fremdartigen Ganzen‘ (sic!) bezeichnet. Dass schon bei Clemens Alexandrinus eine Anzahl der auch in den Katakomben vorkommenden Symbole, und zwar gerade die wichtigsten, als Ringverzierungen, demnach durchaus als nicht sepulcralen Charakters, erwähnt werden, wird ganz übersehen [1].

Es ist denn auch in den Kreisen der protestantischen Theologie den Schultze'schen Aufstellungen kein ungetheilter Beifall gezollt worden, vielmehr haben sich auch einzelne Stimmen vernehmen lassen, welche zugaben, dass dieselben mit den Thatsachen vielfach nicht vereinbar seien und in sich selbst zusammenbrechen.

Heinrici.

Nicht ganz verwirft sie Heinrici, welcher jedoch einen etwas verschiedenen Weg einschlägt, indem er den Charakter der religiösen Bilder als Symbole des unverlierbaren Heilsbesitzes in Christo betont, mithin die bestimmte Beziehung auf Tod und Auferstehung nur als Theil eines grössern Ganzen, des Gedankens der sich in allweg, vorzüglich aber im Jenseits bewährenden Lebensgemeinschaft im Herrn auffasst und in der christlichen Hoffnung das die Auswahl des Sujets bedingende Motiv erblickt [2].

Hasenclever.

Zu all den bisher vorgelegten Interpretationsmethoden verhält sich Ad. Hasenclever völlig ablehnend [3]. Er will nichts von einer, wie er sich ausdrückt, hierarchischen Leitung oder Ueberwachung der Katakombenkünstler wissen; dagegen spreche die Anwesenheit heidnischer Elemente sowie die Unvollkommenheit der in Frage stehenden Kunstwerke, deren Ausführung man wol Handwerkern, aber nicht gebildeten Klerikern zutrauen dürfe (!); auch sei das römische Volk für das Verständniss der angeblichen Symbolik nicht vorbereitet gewesen, da die allegorische Exegese des Morgenlandes erst seit Hieronymus und Augustinus ihren Weg nach Rom gefunden: — alles Behauptungen, die, wie man sofort sieht, auf gänzlicher Unkenntniss des Alterthums beruhen. Hasenclever greift insofern dann auf Rochette zurück, als er auch die völlige Abhängigkeit der christlichen von der antiken Kunst zugibt, tadelt aber an ihm, dass er doch den symbolischen Charakter der erstern festgehalten habe. Er selbst will nun den altchristlichen Gräberschmuck nur im engsten Zusammenhang mit demjenigen der antiken römischen Welt untersuchen, indem er sich damit der modernen (naturalistischen) Betrachtungsweise über die Entstehung und Ausbildung des Christenthums anschliesst. Nachdem man, sagt er, hinsichtlich der Gemeindebildung und der Ableitung der Basilika (aus der *Domus* oder der *Schola* der Römer) den Zusammenhang mit der römischen Cultur und Kunst erkannt habe, müsse für die Sepulcralkunst das nämliche Princip in Anwendung kommen, und es müssen auch die

[1] Es ist denn freilich eine auch von Andern bemerkte Inconsequenz V. Schultze's, wenn er den lehrhaften Inhalt und Charakter unserer Bildwerke bestreitet, aber den ‚Theologischen Ertrag der Katakombenforschung‘ (Lpz. 1882) gegen Harnack vertheidigt.

[2] Heinrici Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten (Theologische Studien und Kritiken 1882, S. 720 f.).

[3] Ad. Hasenclever Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886. Vgl. dazu Kraus im ‚Repertorium für Kunstwissenschaft‘ X 189 ff. — Pohl in den ‚Göttinger Gelehrten Anzeigen‘ 1886, S. 966 f.; Ders. Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei S. 140 f. — Achelis Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der röm. Katakomben (Marburg 1888) S. 100 f.

gleichen Grundsätze der Interpretation wie bei den römischen Denkmälern platzgreifen; und da nun die classische Archäologie der Gegenwart sich für den wesentlich rein ornamentalen Charakter des antik-römischen Grabschmuckes entschieden, so sei die symbolische Auffassung auch für die christlichen Werke abzulehnen.

Wir werden sofort sehen, an welchen Gesichtspunkten und Thatsachen diese neueste Auffassung scheitert[1]. Hier genüge die Bemerkung, dass die Hasencleversche Theorie ebenso mit der notorischen Entwicklung des Christenthums aus dem Judenthum als mit den neuesten Ergebnissen der archäologischen Forschung betreffs des Charakters des spätrömischen Gräberschmuckes im Widerspruch steht.

Wir müssen, ehe wir weiter gehen, einige Punkte klarstellen, welche in der einen oder andern der hier aufgeführten Interpretationsmethoden einer irrigen Auffassung unterliegen.

Arcandisciplin.

Die Arcandisciplin der alten Christen ist in neuerer Zeit protestantischerseits mehrfach als eine ‚Umbildung des Gottesdienstes zur Mysterienform' (so Harnack) erklärt worden. Schon Augusti meinte, sie sei durch die ägyptisch-pythagoreisch-platonische Mysteriosophie, welche sich in Alexandrien besonders im Zeitalter der Ptolemäer entwickelt habe und durch Philo empfohlen worden sei, in die christliche Kirche hereingebracht worden[2]. Die erste Spur derselben und zugleich eine Bezugnahme auf jene hellenischen Mysterien will man bei Tertullian[3] gefunden haben. Alle diese Hypothesen halten vor einer vorurteilsfreien Betrachtung der Quellen nicht stand. Es kann nicht bezweifelt werden, dass man, der Anweisung des Herrn (Matth. 7, 6) entsprechend, schon seit apostolischer Zeit bedacht war, das ‚Heilige nicht den Hunden preiszugeben und die Perlen nicht vor die Schweine zu werfen'. Die Geheimhaltung der Mysterien vor der profanen Welt tritt uns unzweifelhaft nicht bloss in der Litteratur der apostolischen Väter (Ignatius im Brief des Unbekannten an Diognet c. 4. 11), sondern auch in dem bekannten Schreiben des Plinius an den Kaiser Traian und in der seit wenigen Jahren erst bekannten Didache entgegen[4]. Das führt uns mindestens in den Anfang des 2., meiner Ansicht nach sogar in die siebziger Jahre des 1. Jahrhunderts. Bestand die Arcandisciplin von Anfang der Christenheit an, so musste sie sehr bald und mit Nothwendigkeit die Gläubigen dazu führen, nicht bloss in den Erzeugnissen ihrer Feder, sondern auch in ihren monumentalen Schöpfungen, vor allem in dem Bilderschmuck ihrer Coemeterien, dasjenige nur verhüllt und im Symbole auszusprechen, was man als eigentliche Geheimlehre der Religion Christi zu betrachten gewohnt war und dessen Entheiligung durch die Thorheit oder die Bosheit der Ungläubigen nicht ohne das schmerzlichste Gefühl befahren werden konnte.

---

[1] Für die Details muss schon hier auf die beiden Abhandlungen Jos. Wilperts: Principienfragen der christlichen Archäologie, mit besonderer Berücksichtigung der ‚Forschungen' von Schultze, Hasenclever und Achelis erörtert. Freib. 1889; und: Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie (Separat-Abdruck aus der ‚Römischen Quartalschrift' 1890. Rom und Freib. 1890), verwiesen werden.

[2] Augusti Beiträge II 66 f.

[3] Apolog. c. 7: ‚Si semper latemus, quando proditum est quod admittimus? Imo a quibus prodi potuit? ab ipsis enim reis non utique, cum vel ex forma omnium mysteriorum silentii fides debeatur. Samothracia et Eleusinia reticentur: quanto magis talia, quae prodita interim etiam humanam animadversionem provocabunt, dum divina servatur' etc. Vgl. De praescr. haer. c. 41.

[4] Ich verweise für die nähern Nachweise dieser Sätze auf de Rossi Bull. 1886. 4ª ser. IV 22 sq., und Peters in Kraus Real-Encykl. d. christl. Alterth. I 74 f.

Die junge Gemeinde hatte keinen weiten Weg zurückzulegen, um sich eine symbolische Ausdrucksweise, eine Bildersprache zu schaffen. Sie war im Orient geboren, und die Sprache dieses Orients war von jeher eine symbolische; die ganze Kunst und Poesie des Morgenlandes war seit Jahrhunderten gewohnt und ist noch gewohnt, in Hieroglyphen ihre Gedanken zu verbergen und in Gleichnissen sie anzudeuten. So war die Sprache des Alten Testaments; die mächtigen Bilder der Propheten und ihre Visionen konnten bei den Christen nicht ohne Einfluss sein: vor allem aber war es das Evangelium, war es der Herr selbst, der in Gleichnissen zu reden pflegte (Matth. Kap. 24. Marc. Kap. 3): sein eigener Mund hatte Allegorien gelehrt wie die des guten Hirten, wie die des Weinstocks und der Schösslinge, wie die des Säemanns. Mehr noch als dies. Der hl. Paulus hatte in seinem Galaterbrief (4, 22—26) die Juxtaposition alt- und neutestamentlicher Vorgänge und Anschauungen gezeigt und von der Geschichte Abrahams und seiner beiden Söhne, jenes der Magd und dieses der Freien (1 Mos. 16, 5; 21, 2), ausdrücklich erklärt, es sei die Geburt dieser Söhne *secundum carnem* und *per promissionem . . . per allegoriam* gesagt, und damit war der Weg zur allegorischen Interpretation gewiesen.

Allegorische Schriftauslegung.

Dieser Weg ist am frühesten und am energischesten in der alexandrinischen Schule betreten worden. Hier war zu einem solchen freilich der Boden am besten vorbereitet. Hatten schon die Juden Palästina's dogmatische Interessen mittelst der allegorischen (Midrasch) wie haggadischen Auslegung zu stützen gesucht, so gingen die alexandrinischen Juden darauf aus, platonische Philosophie mit dem alttestamentlichen Gottesworte zu decken: das geschah mittelst der allegorischen Interpretation, in welcher Philo der Meister war und welche sich von der Art, wie Jesus und die Apostel alttestamentliche Stellen aufnahmen und auslegten, wesentlich dadurch unterscheidet, dass die Auslegung Christi und der Apostel niemals einen religiös falschen oder sittlich bedenklichen Satz durch Belegstellen des Alten Testaments zu decken sucht, während die jüdisch-rabbinische Exegese durchaus nicht von derartiger Willkür und Künstelei freizusprechen ist. Philo bildet die Brücke zu dem Neuplatonismus; aber noch ehe dieser auftritt, sehen wir die ersten Ansätze einer allegorischen Auslegung des Alten Testaments schon bei Clemens von Rom, weit mehr noch in dem Barnabasbrief, den aller Wahrscheinlichkeit nach ein alexandrinischer Christ des beginnenden 2. Jahrhunderts verfasst hat. Seine Typologie kann schon geradezu ausschweifend genannt werden; mit ihm befinden wir uns sofort auf dem Boden der Zahlenallegorie[1], in welcher sich namentlich die Gnostiker des 2. und 3. Jahrhunderts so stark zeigen[2]. In massvoller Weise folgten Justin, Irenaeus, Hippolytus, Cyprian dem allegorischen Zug der Zeit, immer in der Absicht, das Dogma zu stützen, während der Gnosticismus einen förmlichen Gegensatz zwischen dem Alten und Neuen Testament schuf und die grösste Willkür in seine Allegorik hinein-

[1] Man vgl. Barnab. Ep. c. 9 die Allegorie der Zahl 318, wo zu 1 Mos. 17, 26 f. gesagt wird: ‚Es beschnitt Abraham aus seinem Hause 318 Männer — verstehet erstlich die 18, dann die 300 —. Die 18 anlangend, bedeutet I zehn, das H acht: da hast du (den abgekürzten Namen) Jesus. Weil aber das Kreuz (durch den Buchstaben) T die Gnade unserer Erlösung ausdrücken sollte, so spricht die Heilige Schrift von 300. So zeigt sie in den zwei Buchstaben (IH) Jesum, und in dem einen das Kreuz an.‘ Die Stelle ist wichtig für die Entstehungsgeschichte des Monogramms Jesu.

[2] Vgl. Reuss Die Heilige Schrift des Alten Testaments. II [5] (Braunschw. 1874) 253. — Heinrici Die valent. Gnosis und die Heilige Schrift (Berl. 1871) S. 81 f.

legte. Den Wortsinn, welchen im 2. und 3. Jahrhundert innerhalb der kirchlichen Exegese fast nur die Recognitionen und Tertullian betonen, hat nun auch der Stifter der alexandrinischen Katechetenschule, Clemens, nicht principiell abgelehnt. Doch sieht er nur in der allegorischen Erklärung den Weg zu wahrer Erkenntniss: denn alle Schrift gilt ihm als ein Gleichniss gesagt (πᾶσα γραφὴ ὡς ἐν παραβολῇ εἰρημένη)[1]. Clemens unterscheidet also einen buchstäblichen (ἡ πρὸς τὸ γράμμα ἀνάγνωσις) und einen höhern Sinn der Schrift (διάπτυξις ἡ γνωστική)[2]; dieser doppelte Sinn zieht sich durch die ganze Schrift[3] und ist dreierlei Art: symbolisch, moralisch und prophetisch[4]. In die Fussstapfen seines Lehrers trat der grosse Begründer der speculativen Theologie, Origenes, welcher den tiefsinnigen Satz vertritt, dass sich alles Erkennen des Ewigen nur durch Symbole vermittle; der platonischen Trichotomie folgend, unterscheidet er einen historischen (buchstäblichen), moralischen und mystischen Sinn, womit Körper, Seele und Geist der heiligen Schriften getroffen werden[5]. Von da ab ist diese Unterscheidung eines körperlichen oder historisch-grammatischen (σωματικόν), moralischen (τροπικόν) und mystischen (ἀλληγορικόν, ἀναγωγικόν) Sinnes fast in der gesammten Theologie aufgenommen. Die Alexandriner Didymus, Athanasius, Cyrillus folgten Origenes hier ganz, nur die antiochenische Schule in ihrer trocken-verstandesmässigen Richtung bevorzugte ausschliesslich die historisch-grammatische Auslegung. Im Abendland zeigt sich Allegorie und Mystik schon bei Hilarius († 366) und Ambrosius († 397) vorwiegend; Hieronymus betont angeblich mehr den grammatischen Sinn, aber in Wirklichkeit befolgt auch er den dreifachen Schriftsinn, den er auch ausdrücklich befürwortet[6], während er die einfache Auslegung als jüdisch tadelt und in der pneumatischen erst tieferes Verständniss findet[7]. Noch mehr als er ist Augustinus der Allegorie ergeben. Er will zwar den Wortsinn als Grundlage gelten lassen[8], unterscheidet dann aber auch einen dreifachen Sinn: den eigentlichen Wortsinn *(dictum proprium)*, den uneigentlichen *(dictum figuratum)* und den Nachsinn, d. i. den mystischen *(factum figuratum)*[9]. Das Ansehen dieser beiden Kirchenlehrer entschied für die Exegese des Mittelalters, welche sich bis zum 16. Jahrhundert in völliger Abhängigkeit von den Vätern, namentlich den beiden genannten, bewegt und in der die Unterscheidung des drei- bezw. vierfachen Sinnes eine allgemeine[10], bekanntlich auch von Dante[11] bezeugte Geltung behielt.

Das war die Entwicklung der allegoristischen Exegese der ersten dreizehn Jahrhunderte. Wir sehen, wie ihr Ursprung bis auf die Tage der Apostel selbst hinaufreicht. Nichts ist falscher als die völlig willkürliche Behauptung, die Allegoristik sei erst seit Hieronymus und Augustinus im Abendland bekannt geworden. Man muss von der Litteratur des 2. und 3. Jahrhunderts nichts kennen, man muss keine Ahnung haben von dem lebhaften Verkehr, der in jener Zeit zwischen Alexandrien und Rom stattfand, um derartige Behauptungen vorzutragen.

---

[1] Strom. X (ed. Sylb.) 575.
[2] Ibid. VI 806.
[3] Ibid. V 659.
[4] Ibid. I 426.
[5] Orig. Homil. V in Levit. c. 5; De princip. IV n. 11. 15. 16.
[6] Hieron. Epist. LXIV c. 20. 9.
[7] Ibid. n. 1: ‚Auferetur velamen, occidens littera moritur, vivificans spiritus suscitatur.'
[8] Serm. II ad popul. de sent. Abr. n. 7.
[9] Serm. LXXXIX ad popul. de verb. evangel. n. 4.
[10] Thom. Aq. Sum. theol. 1, q. 1, a. 10.
[11] Dante Convit. I 1; II 13 etc.

Unter diesen Umständen, angesichts der den gesammten Cultus seit dem 1. Jahrhundert schon beherrschenden Arcandisciplin, angesichts der allegoristischen Schriftauslegung, angesichts der dem jungen Christenthum vom Orient her geläufigen, durch die Heilige Schrift Tag für Tag genährten symbolischen Sprache wäre es geradezu unbegreiflich gewesen, wenn die monumentale Bildersprache der Christen nicht von vornherein einen symbolischen Charakter gehabt haben sollte.

Mit diesem Inductionsbeweis stimmen die Thatsachen vollkommen überein. Die älteste Erwähnung christlicher Bildwerke, wie sie sich bei Clemens Alexandrinus findet, spricht den symbolischen Charakter derselben zweifellos aus; die ältesten Gemälde der Katakomben sind, wo sie über das reine Ornament hinausgehen, entschieden symbolisch: Daniel zwischen den Löwen, das Gastmahl im Eingang von S. Domitilla; der gute Hirte ebenda, im Cubiculum des Nereus und in einer der Lucinakrypten von S. Callisto; der Fisch, Jonas, die Attribute des guten Hirten ebenda, u. s. w. Wir kommen auf die Zusammenstellung dieser Scenen wieder zurück.

Didaktischer Charakter der altchristlichen Kunst.

Es bleiben, ehe wir weiter gehen, noch andere Fragen zu erledigen, zunächst diejenigen nach dem didaktischen Charakter der altchristlichen Bildwerke. Hinsichtlich der nachconstantinischen Zeit wird derselbe, wie wir gesehen haben, selbst von den Gegnern unserer Auffassung nicht ernstlich in Abrede gestellt. Es wäre allerdings auch schwer, so bestimmten Aeusserungen zu widersprechen, wie denen eines hl. Paulinus von Nola, eines Gregor d. Gr. u. A. Paulinus z. B. erzählt uns (um 410—431) von den in den Atrien und Portiken der von ihm erbauten Felixkirche in Nola angebrachten Bildercyklen und gibt als Zweck derselben ausdrücklich die Erbauung und Belehrung des Volkes an:

Nunc volo picturas fucatis agmine longo
porticibus videas, paulumque supina fatiges
colla reclinato dum perlegis omnia vultu:
Qui videt haec, vacuis agnoscens vera figuris,
non vacua fidam sibi pascet imagine mentem.

Er erklärt dann weiter, wie die des Lesens unkundige bäuerliche Bevölkerung *(rusticitas non cassa fide, neque docta legendi)* einer Unterstützung durch das Bild bedürfe, und fährt fort:

Propterea visum nobis opus utile, totis
felicis domibus pictura ludere sancta:
si forte attonitas haec per spectacula mentes
agrestum caperet fucata coloribus umbra,
quae super exprimitur titulis, ut littera monstret,
quod manus explicuit: dumque omnis picta vicissim
ostendunt, releguntque sibi, vel tardius escae
sint memores, dum grata oculis ieiunia pascunt;
atque ita se melior stupefactis inserat usus,
dum fallit pictura famem, sanctasque legenti
historias castorum operum subrepit honestas
exemplis inducta piis. [1]

Paulinus huldigte also der Ansicht des Hieronymus, dass die Belehrung der Menge viel erfolgreicher durch das Auge als durch das Ohr erfolge (*multo plus intelligitur, quod oculis videtur quam quod aure percipitur* [2]); und

[1] Paulin. Nol. Nat. Fel. Poem. XXIV (de S. Felice Nat. IX) v. 511—515. 580- 591.

[2] Hieron. Epist. ad Fabiol. LXIV 10 (Opp., edd. Vallarsi et Maffei I [Ven. 1767] 361).

dieselbe Meinung sprach der hl. Gregor d. Gr. in der oft angezogenen classischen Stelle aus: was denen, welche zu lesen verstehen, die Schrift, das sei den Ungebildeten die Malerei *(quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus)*[1]. Die nämlichen Grundsätze herrschten auch in der griechischen Kirche. Basilius d. Gr. äussert sich dahin, dass Schriftsteller (λογογράφοι) und Maler (ζωγράφοι), jene durch Worte, diese durch Gemälde, Kriegsthaten darstellten, um dadurch zur Tapferkeit zu gemahnen. ‚Denn was das Wort der Geschichte durchs Gehör wirkt, das stellt das schweigende Gemälde (die γραφικὴ σιωπῶσα) dem Auge zur Nachahmung vor.'

Die Apostolischen Constitutionen scheinen uns höher hinaufzuführen. ‚Derjenige,' heisst es in ihnen, ‚welcher Lazarus, der seit vier Tagen todt war, der des Jairus Töchterlein und den Sohn der Wittwe zum Leben erweckte; der selbst am dritten Tage wieder auferstand; der Jonas nach drei Tagen lebendig und unversehrt aus dem Leibe des Meerungeheuers und die drei Jünglinge aus dem Feuerofen zu Babylon und den Daniel aus dem Rachen der Löwen herausführte u. s. w., der wird auch uns dem Tode entreissen.'[2]

Ein neuerer Kunsthistoriker hat aus dieser Stelle den Schluss gezogen, man könne die Katakombenbilder also als Illustrationen oder auch als die Texte der altchristlichen Predigten auffassen[3]. Gegen diese Schlussfolgerung lässt sich einwenden, dass die Apostolischen Constitutionen in ihrer jetzigen Zusammensetzung nicht über das 4., vielleicht 5. Jahrhundert hinaufreichen. Indessen kann kaum zweifelhaft sein, dass gerade dieser Text den Widerhall der Empfindung enthält, aus welcher heraus unsere Katakombenbilder geschaffen sind.

Die Inschriften der Katakomben wollen nicht bloss die Erinnerung an den Namen der Verstorbenen erhalten; dass sie auch ganz bestimmte erbauliche Zwecke haben, wird hier und da ausdrücklich bezeugt. Seiner Gattin Lucifera setzt z. B. ihr Gemahl ein Epitaph, ‚auf dass die Brüder, welche es lesen würden, Gott bitten möchten, ihre heilige und unschuldige Seele zu sich zu nehmen' (VT QVISQVE DE FRATRIBVS LEGERIT ROGET DEV*m* | VT SANCTO ET INNOCENTI SPIRITO AD DEVM SVSCIPIATVR)[4]; und eine Grabschrift von Salona erzählt, dass Marcianus zum Besten der Seele seiner Gattin ein Denkmal gesetzt hat (PRO CVIVS SPIRITVM MARITVS SVPER ARCAM TESELIAM FIGI FECIT)[5].

Nicht unbeachtet darf die Thatsache bleiben, dass die früheste Ausschmückung von kirchlichen Bauten, über welche wir Nachricht besitzen, den lehrhaften Zweck an der Stirne trägt. Die uns nur durch die Beschreibung Ugonio's bekannten ältesten Mosaiken an der Decke von S. Costanza (also Mitte des 4. Jahrhunderts) stellten biblische Wunder dar, deren Serie dem der Taufe vorangehenden katechetischen Unterricht entsprach[6].

Man darf jetzt die Frage aufwerfen, welcher Grund für die Annahme spricht, die nach 312 so entschieden und stark hervortretende lehrhafte Ab-

[1] Greg. M. Epist. IX, ind. IV, ep. 9. Cf. ibid. VII, ind. II, ep. 54.
[2] Const. Apost. V 10, al. 7 (ed. de Lagarde p. 133).
[3] Salomon Vögelin Ueber das Verhältniss der Christen zur bildenden Kunst während der ersten vier Jahrhunderte (Basel 1872) S. 27.
[4] Lupi Epit. Severae p. 167. — Wilpert Ein Cykl. christol. Gemälde (Freib. 1891) S. 50.
[5] Bulič Inscript. c. r. musei Salonitani p. 288, n. 160. — Wilpert a. a. O. S. 51, Anm. 1.
[6] De Rossi Musaici crist. Lfg. 17—18. Vgl. ‚Repert. f. Kunstwissenschaft' XII 407.

sicht der Bildwerke sei den Künstlern und der Gemeinde der vorconstantinischen Zeit unbekannt gewesen. Lassen sich zahlreiche Darstellungen, vorab diejenigen auf Ringen und Gläsern, deren Clemens Alexandrinus und Tertullian schon um 200 gedenken, nicht unter die Kategorie der sepulcralen Scenen bringen, so bleibt nichts anderes übrig, als den symbolisch-didaktischen Charakter festzuhalten. Mir scheint, dass nur die Sucht, etwas Neues, statt des Verlangens, etwas Richtiges zu sagen, dieser Forderung sich verschliessen könne.

Noch bleibt eine andere Frage zu erledigen, deren Lösung indessen heute noch einigermassen offen steht.

Es ist die Frage nach dem localen Ursprung der christlichen Typen. Wo treten dieselben zuerst auf? Hat sie der Orient oder der Occident, hat sie Alexandrien oder Rom geschaffen? Localer Ursprung der Typen.

Man wird auf diese Frage wol niemals eine zuverlässige Antwort geben können. Der Vorrath erhaltener Denkmäler ist zu gering, der Untergang der meisten älteren Monumente, namentlich des Orientes, zu ersichtlich, als dass man hoffen dürfte, eine gesicherte Unterlage zur Beurteilung derselben zu gewinnen.

In Rom treffen wir in S. Domitilla, S. Priscilla, in den Grüften der Lucina auf Malereien, deren stilistische Behandlung uns berechtigt, sie dem Ausgang des 1. Jahrhunderts zuzuweisen. Ausser dem guten Hirten stellen diese Fresken Daniel zwischen den Löwen, das Mahl, also schon künstlerische Compositionen, nicht blosse symbolische Zeichen, dar. Im Orient sind uns leider keine Denkmäler dieses hohen Alters erhalten. Indessen fehlt es nicht an Anzeichen, dass bereits in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts auch dort bestimmte biblische Scenen den Christen geläufig und auch den ausserhalb der Kirche Stehenden bekannt waren. Wenn Justinus Martyr in Noe das Bild Christi, in der Arche dasjenige des Kreuzes sieht[1], so legt sich die Vermuthung nahe, dass auch die griechisch-orientalische Kunst bereits diese Sujets darstellte. Dasselbe gilt von den Jonas-Scenen, deren Details er ausführlich beschreibt[2]. Mit Buonarruoti und Bayet[3] sehe ich auch in einer von Origenes überlieferten Aeusserung des Celsus eine Andeutung, dass diesem Feinde des Christenthums Scenen wie Jonas unter der Kürbisstaude und Daniel zwischen den Löwen bekannt waren[4].

Vieles spricht dafür, dass einer der beliebtesten Typen des christlichen Alterthums dem Orient seine Entstehung verdankt. Es ist der des guten Hirten. Ein Buch, welches in der griechischen Kirche fast kanonisches Ansehen besass und in den Kirchen des Morgenlandes gelesen wurde, der ‚Pastor‘ des Hermas, in dem einen Theil seiner Zusammensetzung sicher noch eine Schöpfung des 1. Jahrhunderts, bringt uns bereits das Bild des guten Hirten entgegen. Freilich ist der in demselben auftretende Hirt nicht Christus, sondern der Bussengel, aber seine Functionen sind denen Christi sehr ähnlich[5]. Aus dem 2. Jahrhundert haben wir das Epitaph des Abercius, dessen Verfasser, der Bischof von Hieropolis, sich als Schüler des keuschen Hirten Der Orient.

[1] Dial. c. Tryphone c. 12, 138.

[2] Ibid. c. 107. 108.

[3] Buonarruoti Osservaz. p. 18. — Bayet Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879. Diese Abhandlung zählt zu dem Gediegensten, was wir über die Anfänge der griechisch-byzantinischen Kunst besitzen.

[4] Orig. in Cels. VII c. 53.

[5] Herm. Past. Vis. V 3. 7; Sim. II 1; VI 1 u. s. w.

bezeichnet [1]. Clemens Alexandrinus spielt mehrmals auf das Sinnbild des guten Hirten an [2] und nennt in dem dem zweiten Buch des Paedagogus beigegebenen Hymnus Christus den ‚Hirten der königlichen Lämmer‘ [3]. Dazu stimmt merkwürdig, dass die ältesten uns erhaltenen christlichen Malereien des Orientes, die von Pacho in der Cyrenaica entdeckten, das Bild des guten Hirten (in Cyrene selbst) bieten [4].

Gleichwol muss man Anstand nehmen, mit Bayet in diesen Indicien einen Beweis für den orientalischen Ursprung dieses Typus zu sehen. Abgesehen davon, dass der ‚Hirt‘ des Hermas in Italien geschrieben ist, findet sich die Idee des guten Hirten als des Führers des auserwählten Volkes bereits in dem seit einigen Jahren erst bekannt gewordenen Stück des ersten Briefes des Clemens Romanus, also in einem zu Rom in den letzten Jahren des 1. Jahrhunderts verfassten Schreiben.

Dagegen dürfte ein anderes dem christlichen Alterthum entstammendes Sinnbild entschieden auf den Orient, und zwar auf Alexandrien hinweisen.

Die altchristlichen Symbole sind im allgemeinen Bilder, welche von dem dargestellten Gegenstand zwar verschieden sind, aber doch eine natürliche oder conventionelle Beziehung zu ihm besitzen. Das springt z. B. sofort in die Augen bei dem guten Hirten, dem Lamme, dem Schiff oder Anker. Nicht so bei dem Fisch (dem Ichthys), den Clemens Alexandrinus neben diesen Symbolen erwähnt. Man würde hier vergebens nach einem Zusammenhang des Dargestellten mit der Darstellung suchen. Die Beziehung ist im Gegentheil vollkommen künstlich und willkürlich. Eusebius hat uns die Belehrung hinterlassen, dass wir es hier mit einem Akrostichon zu thun haben, d. h. mit einem Worte, dessen einzelne Buchstaben die Initialen anderer Worte sind, deren Zusammensetzung den Sinn ergeben, welchen das Akrostichon in geheimnissvoller Weise andeutet [5]. Optatus und Augustinus haben diese Angaben bestätigt [6]. Demnach bedeutet der Ichthys: IHCOYC XPEICTOC ΘΕΟΥ YIOC CWTHP — Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland.

Die Liebhaberei, solche Tesserae, die in einem einzigen Worte einen ganzen Satz oder ein Bekenntniss enthielten, herzustellen, war aber eine Specialität der alexandrinischen Juden. Der Name der Makkabäer war aus den Initialen der Devise gebildet, welche Judas der Makkabäer auf seinen Lippen wie auf seinen Fahnen trug: ‚Wer unter den Gewaltigen ist dir ähnlich, o Herr?‘ [7] Die Juden haben bis tief ins Mittelalter diese Neigung beibehalten; man weiss, welche Rolle dieselbe in der Kabbala gespielt hat.

Aber die Juden waren nicht die Einzigen, welche das Spiel mit Akrostichen trieben. Die orphische Geheimlitteratur scheint einen ausgiebigen Gebrauch

---

[1] Vgl. die neuesten Ausgaben des jetzt restituirten Abercius-Epitaphs: Pitra Spic. Solesm., anal. sacr. II (Par. 1884) 162—188; Proleg. p. xxvi. — De Rossi Inscr. II, prooem. p. xii—xxiv. — Lightfoot Apost. Fathers II (Lond. 1889) 1, 476: *ἀβέρκιός εἰμι μαθητὴς ποιμένος ἁγνοῦ.*

[2] Paedag. I c. 7. 9; Strom. I c. 26.

[3] *Ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν* (v. 4); vgl. v. 19. 20.

[4] Pacho Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque etc. (1827—1829) pl. 13. 51. — Garrucci Stor. tav. 105c.

[5] Euseb. Constantini Orat. ad Sanct. coetum c. 18 (ed. Heinichen p. 383 sq.): *Ἔστι δὲ ἡ ἀκροστιχὶς αὕτη· Ἰησοῦς Χριστός, θεοῦ υἱός, σωτήρ, σταυρός* u. s. w., wozu eine lange, angeblich den sibyllinischen Büchern entlehnte Epexegese folgt.

[6] Optat. De schism. Donat. III 2. — Aug. De civ. Dei XVIII 23: ‚Horum autem graecorum quinque verborum quae sunt *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* si primas litteras iungas, erit *Ἰχθύς*, i. e. piscis, in quo nomine mystice intelligitur Christus.‘

[7] 2 Mos. 15, 11.

mit solchen Akrostichen und Alphabetarien getrieben zu haben [1]. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass die orphischen Kosmogonien auf die Speculationen über die Weltschöpfung eingewirkt haben, welche die Vorläufer der gnostischen Systeme waren [2]. In den *ἱεροὶ λόγοι* der ersten Gnostiker zeigt sich noch kaum eine Einwirkung christlicher Vorstellungen: frühzeitig aber gewahren wir in den gnostischen Kreisen die Neigung zu bildlichen und speciell zu symbolischen Darstellungen.

Angeblicher häretischer Ursprung der christlichen Kunst.

Ernst Renan hat den Satz aufgestellt, die christliche Kunst sei eine Schöpfung der Häretiker [3]. Er stützt sich dafür auf die bekannten Mittheilungen des Irenaeus und Celsus über den Gebrauch von Bildern unter den Gnostikern, Berichte, welche gewiss zuverlässig sind und durch Epiphanius und Augustin bestätigt sind. Der Erstere erzählt von den Basilidianern, dass sie sich der Magie und der Bilder bedienen [4] (*imaginibus,* doch ist die Lesart nicht ganz sicher), wobei man gewöhnlich an die dieser Secte hauptsächlich zugeschriebenen Gemmen und Abraxasbilder zu denken pflegt. Von einer andern gnostischen Partei, den Karpokratianern, welche sich durch ein hinter dem rechten Ohr eingebranntes Merkmal den Angehörigen ihrer Secte erkennbar machten, sagt Irenaeus, sie besässen gemalte und aus andern Stoffen gefertigte Bilder, auch des Herrn, angeblich nach einem zur Zeit des Pilatus entstandenen Original. Diese Bilder bekrönten und verehrten sie zugleich mit denjenigen des Pythagoras, Plato und Aristoteles [5]. Von den Marcioniten endlich erfahren wir durch Theodoret, dass sie Schlangenbilder besassen, denen sie einen geheimen Cult erwiesen [6].

Man wird bei diesen Angaben einerseits an die Bilder Abrahams und Christi erinnert, welche, neben denen des Apollonius u. s. w., Kaiser Alexander Severus in seinem Hause aufstellen liess [7]; andererseits an die Spottbilder, welche, wie es scheint, seit Mitte des 2. Jahrhunderts bis ins 3. Jahrhundert hinein unter den Heiden verbreitet wurden und auf welche wir seiner Zeit wieder zurückzukommen haben.

Renan hebt, um seine These zu stützen, die unbezweifelte Thatsache hervor, dass die zum grössten Theil von Gnostikern verfassten apokryphen Evangelien einen bedeutenden Einfluss auf die christlichen Kunstvorstellungen gehabt haben [8]. Diese Thatsache ist, wie gesagt, unbestreitbar. Sie erklärt sich zum guten Theil daraus, dass die Künstler in den Apokryphen eine Anzahl von Zügen und Details fanden, deren Verwerthung ihnen sehr erwünscht kam: das Bedürfniss des ‚Genre' machte sich auch hier geltend. Scenen wie das Bad des neugebornen Kindes; Ochs und Esel an der Krippe des Herrn, gewisse Details bei der Verkündigung (Maria spinnend oder Wasser schöpfend), verdanken diesem Bedürfniss ihre Popularität. Gänzlich unberechtigt ist aber der Schluss, welchen Renan aus dem frühzeitigen

[1] Vgl. jetzt Dieterich. Abraxas Studien zur Religionsgeschichte des spätern Alterthums (Lpz. 1891) S. 165.

[2] Ebd. S. 132 f.

[3] E. Renan Marc-Aurèle p. 145. 540 s. 544; L'Église chrét. p. 155 s. In den betr. Ausführungen Renans ist leider fast jeder Satz eine Unrichtigkeit.

[4] Iren. Adv. haeres. I c. 24.

[5] Ibid. I c. 25. Vgl. Epiphan. Haeres. XXVII (ed. Pet.) n. 6, p. 108. Aug. De haeres. c. 7. Joh. Damasc. De haeres. c. 27, und die Erläuterung dieser Texte bei Augusti Beitr. I 118. — Zu Celsus vgl. Orig. C. Cels. VI 30. 33. 34.

[6] Theodoret. Haeret. fab. I c. 24.

[7] Lamprid. Vit. Alex. Sev. c. 29, vgl. 40. 44. 51.

[8] Renan L'Église chrét. p. 509 s. 517 s. 518. 526; Marc-Aurèle p. 145.

Gebrauch der Bilder bei Häretikern zieht: ‚*L'Église strictement orthodoxe fût restée iconoclaste, si l'hérésie ne l'eût pénétrée, ou plutôt n'eût exigé d'elle, pour les besoins de la concurrence, plus d'une concession aux faiblesses païennes.*' Es ist schwer zu verstehen, wie der Verfasser der ‚Vie de Jésus' diese Sätze aufstellen kann, da er anderwärts die Einführung der Kunst bei den Christen als eine selbstverständliche Folge der Adoption der neuen Religion durch Griechen und Römer darstellt[1]. Niemand wird das frühe Auftreten der Bilder bei den gnostischen Irrlehrern in Abrede stellen; aber Niemand sollte sich auch die Augen darüber verschliessen, dass in der orthodoxen Kirche bildliche Darstellungen mindestens ebenso früh, wenn nicht noch viel früher, vorkommen und die ganze altchristliche Kunst von einer innern, doctrinellen Beeinflussung durch den häretischen Gnosticismus vollkommen frei erscheint.

Alexandrinische Einflüsse.

Immerhin aber wird man den bedeutenden Einfluss des Alexandrinismus auf die Entwicklung der christlichen Kunst nicht in Abrede stellen dürfen. Sein Einfluss auf die Ausgestaltung der theologischen Litteratur war geradezu massgebend; es widerspräche allen Gesetzen des geistigen Lebens, wenn sich diese Einwirkung nicht auch auf dem Gebiete der Kunstvorstellungen bewährt hätte. Einzelne derselben, wie der Ichthys, sind, wie wir gesehen, gewiss auf Alexandrien zurückzuführen. Die geringe Zahl der uns erhaltenen Denkmäler erlaubt uns keine weiteren Schlüsse; es fragt sich, ob wir angesichts des kleinen Vorraths von monumentaler Bezeugung ein Urteil über den Unterschied der stilistischen Behandlung in Rom und Alexandrien fällen dürfen, — eine Frage, die von grösster Wichtigkeit ist für die Beantwortung jener andern: ob der Charakter der altchristlichen Kunst der ersten Jahrhunderte ein vorwaltend griechischer oder ein vorwaltend römischer gewesen ist.

Zur Beurteilung der alexandrinischen Kunst haben wir nur wenige Daten. Es sind die Fresken von Cyrene, deren Bekanntmachung wir Pacho's Reise (1827) verdanken, und die von Wescher 1864 zuerst beschriebenen, eingehender von de Rossi illustrirten Katakombenbilder in Alexandrien[2].

Der gute Hirte auf dem Fresco von Cyrene ist als bartloser Jüngling geschildert. Er trägt eine kurze, ärmellose, gegürtete Tunica, darüber eine Paenula, die Beine sind nackt, die Füsse mit Sandalen bekleidet. Der Jüngling trägt das Lamm auf seinen Schultern und hält die Füsse desselben mit je einer Hand zusammen. In der Linken hält er den Hirtenstab, neben ihm erscheinen sechs Lämmer, die ihm den Kopf zuwenden. Die Landschaft ist durch zwei Bäume angedeutet.

In Composition und Details ist diese Scene anscheinend ganz identisch mit den Pastordarstellungen der römischen Katakomben. Dennoch weicht der cyrenaische Typus in zwei Punkten von dem abendländischen ab. Der griechische Künstler hat seinen Hirten mit einem Laubkranz gekrönt, ein dem Hirtenleben entlehntes, anmuthiges Detail (Fig. 18). In der Höhe bemerkt man sieben grosse, sorgfältig gearbeitete Fische, vielleicht ein Pendant zu den sieben Lämmern.

In der nämlichen Region Cyrene's, nahe an Aphrodisias, bietet eine Grabkammer eine andere, etwas jüngere Malerei. Sie besteht aus einfachem Weinlaub mit Trauben, geometrischem Ornament und zwei Medaillons, von

---

[1] Renan Marc-Aurèle p. 540.

[2] De Rossi Bull. 1865, n. 8—10. Vgl. die Bemerkungen Bayets l. c. p. 17 s.

denen eines einen Fisch, das andere ein Kreuz umschliesst. Eine um das Kreuz gewundene Schlange stellt vermuthlich die eherne Schlange in der Wüste vor, welche die Väter als ein Symbol des Kreuzes Christi betrachteten (Fig. 19).

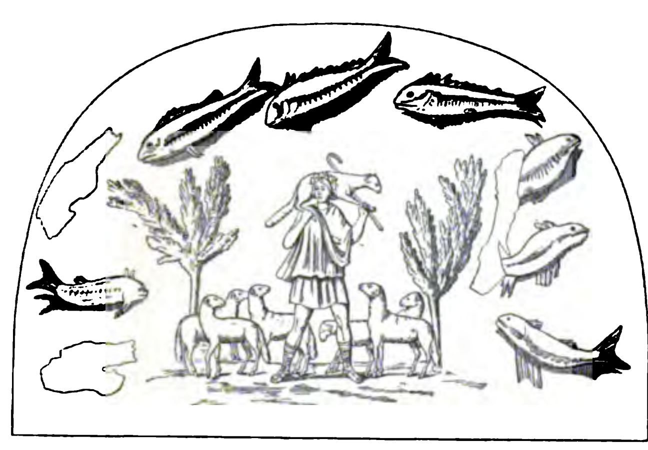


Fig. 18. Fresco aus Cyrene. (Nach Garrucci.)

Die Katakombe von Alexandrien scheint von namhafter Ausdehnung gewesen und bereits in frühester Zeit angelegt worden zu sein. Nach 312 wurde sie nicht verlassen, sondern noch ohne Zweifel als Ruhestätte hervorragender Martyrer mehrere Jahrhunderte hindurch besucht. Im 6. und 7. Jahrhundert fanden Restaurationen der alten Malereien statt, welche auf diese Weise zum Theil durch byzantinische Uebermalung ersetzt wurden. Erhalten blieb in dem Vestibulum eine grosse Composition, wie man glaubt, des 3. Jahr-

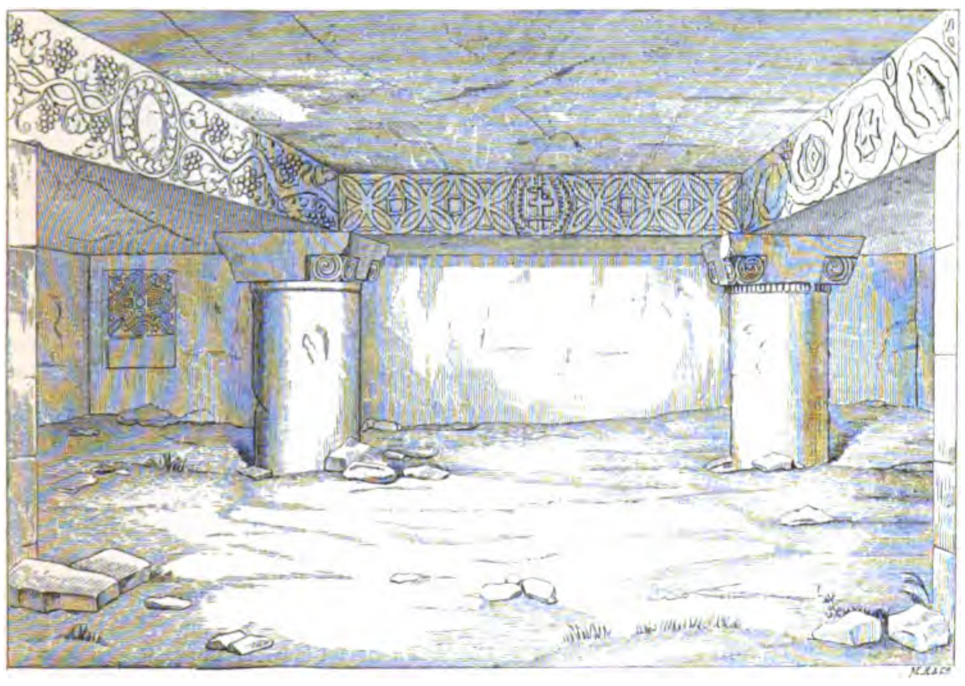


Fig. 19. Krypta bei Cyrene. (Nach Garrucci.)

hunderts: die Hochzeit zu Kana (Fig. 17). Die Gruppe der zu Tisch liegenden Gäste, Männer und Frauen, hat hier am wenigsten gelitten. Von den Köpfen ist leider nur mehr einer einigermassen intact; er zeigt einen ziemlich feinen

Ausdruck. Die Anordnung der Gruppe entbehrt nicht einer gewissen Eleganz. Die in der Mitte stehende, die Amphoren segnende Gestalt des Erlösers ist später restaurirt worden, und auch von dieser Erneuerung ist nicht mehr viel erhalten. Den einzelnen Figuren der Gruppen waren Inschriften beigegeben, die uns hier und da noch die Existenz jetzt verschwundener Personen verrathen, so z. B.: ΠΑΙΔΙΑ, ΗΑΓΙΑ ΜΑΡιΑ u. s. w. Sehr viel mehr überarbeitet ist die zur Linken geordnete Scene dieses Vorraums, die unverdorbene Vermehrung der Brode und Fische, über der man die Worte ΤΑϹ ΕΥΛΟΓΙΑϹ ΤΟΥ ΧΥ ΕϹΘΙΟΝΤΕϹ liest.

Auch diese beiden Sujets gehören der römischen so gut wie der morgenländischen Kunst an, wenn auch in Rom die Hochzeit zu Kana weniger von der Malerei als von der Sarkophagsculptur und dem Mosaik des 4. und 5. Jahrhunderts dargestellt wird. Dagegen bestehen Unterschiede der Anordnung, auf welche Bayet mit Recht hingewiesen hat. In Rom liebt man es, die Scenen zusammenzuziehen, die nicht wesentlichen Personen beiseite zu lassen; man begnügt sich mit der Gruppe Christi und der Apostel, zuweilen mit dem Herrn allein. In Alexandrien wird das Sujet mit grösserer Freiheit und Behaglichkeit entwickelt; die Details werden nicht übergangen. Das Ganze gewinnt dadurch den Eindruck grösserer Natürlichkeit und Wahrheit. Die Composition erscheint lebensvoller und anmuthiger, und zwar sowol als Ganzes wie in den Einzelheiten der Stellung, Bewegung und Costümirung der Figuren. Unverkennbar ist das Streben nach symmetrischer Anordnung. Dieser Zug nach Symmetrie in Stellung der Figuren und Vertheilung der Gruppen ist auch der spätern byzantinischen Kunst eigen; aber ihre Künstler verlieren seit dem 7. Jahrhundert meist den Zug von Freiheit in der stilistischen Behandlung, der dies Fresco von Alexandrien auszeichnet und der als ein Erbstück der classischen Kunst der Hellenen angesehen werden darf.

Ziehen wir das Facit aus diesen Betrachtungen, so ergibt sich, dass erstens, soweit wir diese ersten Ansätze verfolgen können, Orient und Occident über denselben Bilderschatz verfügen; zweitens, dass Nuancen in stilistischer Hinsicht vorliegen, welche auf den Charakter der umgebenden profanen Kunst und ihre Einflüsse zurückgehen. Besässen wir ein reicheres Material zur Vergleichung, so würden sich wol Unterschiede zwischen der Kunst der griechischen und römischen Christen ergeben, welche denjenigen entsprächen, die der Genius der beiden Reichshälften auch sonst in Kunst, Poesie, Litteratur darstellt.

In Italien selbst lassen sich zwischen der Katakombenmalerei Roms, Neapels und Siciliens Unterschiede aufweisen. Syrakus und Neapel stehen, wie auch die Inschriften darthun, unter dem Einfluss des griechischen Elements: wir bemerken daher in diesen Städten eine stilistische Behandlung, die nicht undeutlich an Alexandrien gemahnt.

Dass die römische Katakombenkunst von griechischem Einflusse gänzlich unberührt blieb, ist gewiss nicht anzunehmen. Der Contact mit dem Orient, speciell mit Alexandrien, war zu rege und zu bedeutend. Im 2. und 3. Jahrhundert, ja noch im 4., war die Hauptstadt Aegyptens der grosse Weltmarkt, auf welchem Europa, Africa, Asien, bis hinein ins ferne Indien, ihre Waaren und ihre Ideen austauschten. Die religiösen und philosophischen Bewegungen, welche im Zeitalter Plotins von Alexandrien ausgingen, ergriffen Rom sofort. Auch zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert erhielt sich Alexandrien seinen Einfluss in den kirchlichen Kreisen, nicht am wenigsten dadurch, dass ihm das

Concil von Nicäa (325) die Ausrechnung und officielle Ansage des Osterfestes für den ganzen christlichen Erdkreis übertragen hatte, — eine Anordnung, von der sich das Abendland erst seit der Mitte des 6. Jahrhunderts an emancipirte. Bis zum 4. Jahrhundert war die griechische Sprache officielle Kirchensprache, auch in Rom: die Epitaphien der römischen Bischöfe in S. Callisto sind, mit Ausnahme desjenigen des Papstes Cornelius, griechisch abgefasst; und griechisch schrieben die römischen Kirchenschriftsteller und die Päpste bis tief ins 4. Jahrhundert.

Unter diesen Umständen wird man nicht umhin können, die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte als eine gemeinsame Schöpfung des griechisch-römischen Geistes zu betrachten, insofern er durch christliche Vorstellungen befruchtet und geleitet war. Einheitlich in Hinsicht der behandelten Sujets, einheitlich rücksichtlich der in Auswahl und Ausführung dieser Sujets hervortretenden Doctrin, wies diese Kunst provinciale und locale Nuancen auf, die dem vorwaltenden Charakter von Volk und Landschaft entsprechen; freilich kann nicht geleugnet werden, dass in Rom Typen und stilistische Behandlung sich im allgemeinen der römischen Kunst der Kaiserzeit sozusagen vollständig anschmiegen. Die politische und kirchliche Bedeutung der Stadt, die Zahl und Erhaltung der uns hier überlieferten Denkmäler lassen diesen römischen Charakter der altchristlichen Kunst nicht bloss für die ersten vier, sondern für die ersten sechs Jahrhunderte als den dominirenden erscheinen, neben welchem die Kunst der Christen in Sicilien, Aegypten, Syrien, Griechenland, Gallien gewissermassen nur eine provinciale und locale Physiognomie hat.

Man hat von verschiedenen Seiten her den Versuch gemacht, die uns erhaltenen Gemälde der römischen und neapolitanischen Coemeterien chronologisch zu ordnen[1]. Diese Classification erscheint in der That als eine Forderung der archäologischen Wissenschaft. Aber so anerkennenswerth die bis jetzt unternommenen Versuche dieser Art sind, so erscheinen sie doch nicht als befriedigend, und sie können es nicht sein, solange wir nicht einen mit Benutzung aller Mittel der modernen reproductiven Künste, namentlich der des photographischen Druckes, hergestellten Thesaurus der altchristlichen Bildwerke besitzen. Eine statistisch-chronologische Classification auf die älteren Publicationen und selbst auf Garrucci's Abbildungen zu stützen, ist heute durchaus unzulässig, und wir verzichten daher lieber darauf, hier eine solche Statistik zu bieten, als dass wir ein nur zu leicht zu erschütterndes Gebäude vor den Augen des Lesers aufführen wollten.

III.

Die anderthalb Jahrhunderte zwischen Marc Aurel und Constantin stellen das merkwürdigste Stück in der Seelengeschichte der Menschheit dar. Politisch hat Rom freilich ganz andere und grössere Zeiten gesehen als diese Periode absteigender Macht und sittlichen Verfalls. Aber in dieser Zeit vollzog sich das grösste Wunder der Weltgeschichte: das war die Verwandlung der heid-

[1] Vgl. die übrigens sehr brauchbare Schrift Louis Leforts: Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie, et mélanges archéologiques. Paris 1885. — O. Pohl Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. Lpz. 1888. Dazu J. Ficker in Briegers Zeitschrift f. Kirchengeschichte X 253 f.

nischen Welt in eine christliche. Wir haben hier den innern Gründen dieser Transformation nicht nachzugehen, die ja freilich so leicht nicht blosszulegen sind, die auch dem grossen modernen Geschichtschreiber Roms unverständlich erscheinen und deren Dunkel ihn abhielten, die Geschichte dieser Zeit zu schreiben. Hier haben wir uns nur mit der Frage zu beschäftigen, in welchem Zusammenhang die Anfänge christlicher Kunst mit der geistigen und sittlichen Disposition standen, welche im 2. und 3. Jahrhunderte Rom beherrschte und in gewissen Denkmälern der sepulcralen Kunst ihren Ausdruck fand.

Allegorischer Charakter der römischen Kunst.

Wenn irgend eine Thatsache jener Zeit in die Augen springt, so ist es das mächtige Hervortreten der religiösen Probleme. Für das erste Jahrhundert vor Christus und nach seinem Auftreten ist es schwer, das Verhältniss der Gebildeten der römischen Gesellschaft zu diesen Problemen und insbesondere zu dem Unsterblichkeitsglauben klar herauszustellen[1]. Die Leugner der Unsterblichkeit waren zahlreich, nicht bloss in den eigentlich materialistischen Schichten des Epikureismus, sondern auch unter den ernsten Denkern. Zu Ende des 1. Jahrhunderts sehen wir Galenus, Quintilian, Tacitus sich zaudernd ausdrücken und die Sache völlig in der Schwebe lassen. Die stoische Lehre von einem Fortleben der Seele im Jenseits, bereits durch Cicero empfohlen, hatte in Seneca einen beredten und einflussreichen Vertheidiger gefunden. Mehr noch dürfte das Ansehen Plato's nach dieser Richtung gewirkt haben. Die Wiedererneuerung des Platonismus durch Plotin und seine Schule fand in Rom bedeutsamen Widerhall; die platonisirenden und pythagorisirenden Anschauungen eines Plutarch, Pausanias, Apuleius verfehlten gewiss ihres Eindruckes auf die Masse der Gebildeten nicht. Weit tiefer und nachhaltiger aber werden die Einflüsse des Orients gewesen sein, welche seit Ausgang des 1. Jahrhunderts mehr und mehr das Abendland ergriffen. Die Juden brachten in die Diaspora einen religiösen Gärungsstoff mit, der sich auf viele Jahrhunderte hindurch nachhaltig erwies. Man weiss, wie die Familie und der Hof Septim Severs und seiner Nachfolger von den Erinnerungen jüdischen Proselytismus berührt wurden. Aegyptische und syrische Culte drangen zugleich in Italien ein und fanden bald bis in die höchsten Kreise hinein Aufnahme. Alle diese orientalischen Einflüsse — von den christlichen gänzlich zu schweigen — wiesen und führten auf den Glauben an die Unsterblichkeit hin. Hatte der Todtencultus der Griechen und Römer von jeher die Tendenz, das Band zwischen Lebenden und Todten fortzuspinnen, so gewann diese Absicht jetzt eine bedeutsame Vertiefung. Man hatte auch früher stets Werth darauf gelegt, das Gedächtniss der Abgeschiedenen zu erhalten und zu erneuern: die heidnische Epigraphik erscheint oft wie ein Dialog zwischen dem Todten und dem Lebenden. Die Vorstellung verbreitete sich jetzt mehr und mehr, dass die Abgeschiedenen sich an der Erinnerung ihrer Hinterbliebenen erfreuten, dass der Schmuck ihrer Gräber, die Rosen- und Veilchentage, das Licht der Grabeslampe und der Duft ihres Oeles, die Feier der Todtenmahle und all diese Veranstaltungen den Todten wohl thun und sie in einem angenehmen Zusammenleben mit den Ihrigen erhalten. Das Eindringen

---

[1] Der Gegenstand ist öfter behandelt worden. Ich verweise auf Reisacker Der Todesgedanke bei den Griechen. Trier 1862; Lehrs Vorstellungen der Griechen über das Fortleben nach dem Tode. Populäre Aufsätze. [2] (1875) S. 303 ff.; Friedländer Sittengesch. Roms III [5] 681 f., und besonders jetzt auf das ausgezeichnete, für den Gegenstand in erster Linie in Betracht kommende Werk E. Rohde's: Psyche. 2 Bde. Freib. 1890—1894.

der orientalischen Unsterblichkeitslehren und die Verbreitung der Mysterien gab diesen Vorstellungen festern Halt und einen tiefern Sinn. Hatten die bildlichen Vorstellungen auf den älteren in Etrurien, Campanien und Sicilien aufgefundenen bemalten Vasen keine Beziehung auf Grab und Tod; konnte man daraus schliessen, dass sie nicht als ein Symbol der Trauer, sondern als eine Erinnerung an das Leben der Verstorbenen den Leichen beigesetzt wurden [1]; sah man auch auf den griechischen und römischen Grabdenkmälern vorzugsweise Scenen dargestellt, in denen die irdische Existenz der Gestorbenen gewissermassen ‚fortgesetzt und bleibend gemacht wurde' [2], so änderte sich das jetzt und das Einrücken des symbolisch-allegorischen Elements bewährte sich zunächst darin, dass vielfach ältere Darstellungen in einem neuen Sinn verwerthet wurden. ‚Zu diesen gehörte auch die grosse Masse der figurenreichen mythologischen Scenen, mit denen die Vorderseiten der Sarkophage geschmückt sind; ihrer Arbeit nach rühren dieselben in überwiegender Mehrzahl aus der Zeit vom 2. bis 4. Jahrhundert her und sind vielfach, vielleicht in der Regel, nicht auf Bestellung geliefert, sondern zur Auswahl für Käufer gearbeitet, also so, wie sie der grossen Mehrzahl zusagten und gewöhnlich verlangt wurden. Wenn nun hier die Beziehung der dargestellten Mythen auf Tod, Unsterblichkeit und Jenseits oft nicht mit Sicherheit nachweisbar, und vielleicht in der That nichts anderes bezweckt worden ist als eine gefällige und bedeutende Ausfüllung des Raumes durch allgemein beliebte Darstellungen, so ist doch bei einem grossen Theile der Gegenstände der Sinn, in welchem sie zur Verzierung dieser Steinsärge gewählt sind, nicht zweifelhaft [3]. Die Gestalten des Mythus sind hier gleichsam poetische Typen zum symbolischen Ausdruck abstracter Ideen; und auch hier herrscht noch jene Tendenz der griechischen Kunst und Poesie, das Menschendasein durch Erhebung in ideale Gebiete zu verklären. Nur selten kommt (wie in der Prometheusfabel) die Vereinigung und Trennung von Seele und Körper geradezu zur Darstellung; gewöhnlich wird der Uebergang in ein anderes Leben und dessen Seligkeit oder Unseligkeit durch die Schicksale der Götter und Heroen versinnbildlicht. Besonders gern wurde die Entführung der Proserpina ins Schattenreich und ihre Wiederkehr zur Welt des Lichts zum Schmuck von Sarkophagen gewählt, desgleichen der Tod des Adonis, dem ja ebenfalls eine Auferstehung folgt; vielleicht ist auch die Entführung der Töchter des Leucippus durch die Dioskuren zu einem höhern Dasein in ähnlichem Sinne zu verstehen. Die Geschichte der Alceste und des Admet, Protesilaos und Laodomia deuten die Hoffnung auf ein Wiedersehen nach dem Tode, die Fortdauer der Gattenliebe im Jenseits an. Hercules, der durch unablässiges Ringen sich von den Gebrechen der Sterblichkeit befreiende und auch über die Mächte der Unterwelt siegreiche Held, erscheint in seinen Kämpfen und Arbeiten als der eigentliche Ueberwinder des Todes. Achill auf Skyros, der ein kurzes, glückliches Leben einem langen, thatenlosen vorzog und für diese Wahl mit einer Versetzung ins Elysium belohnt wurde, soll, wie es

---

[1] Doch fanden sich auch Vasen in Lucanien und Apulien sowie in Attica und Aegina mit sepulcralen Vorstellungen, bei welchen die Zweckbeziehung auf Tod und Grab unverkennbar war. Vgl. O. Jahn Vasensammlung König Ludwigs S. cxxxiv—cxxxix. — Marquardt Das Privatleben der Römer I (Lpz. 1879) 357.

[2] Vgl. Goethe's Werke XXIII (1840) 43.

[3] Vgl. E. Petersen Sepolcro scoperto sulla Via Latina (A. d. Inst. 1860, p. 348 sqq.; 1861, p. 190 sqq.).

scheint, den Lohn verbürgen, der die Tugend erwartet; die Geschichte des Aktäon, des Marsyas, die Klytämnestra, der Gigantenkampf vielleicht die Strafen, die den Frevler treffen werden. Auf die Freuden der Seligen deuten die mit besonderer Vorliebe dargestellten frohen Vereinigungen, Tänze und Feste des Schwarms der das Gefolge des Bacchus bildet, jenes bunte Gewühl der Bacchanten, Mänaden, Satyren, Pane und Centauren, dessen Fülle nach Goethe auf Sarkophagen und Urnen den Tod überwältigt: „Die Asche dadrinnen scheint im stillen Bezirk noch sich des Lebens zu freuen.“ Auch der Gott selbst verbürgte durch seine Wiedergeburt aus dem Tode nach orphischer Lehre den Eingeweihten seiner Mysterien die Unsterblichkeit[1]. Die von ihm zum Himmel erhobene Ariadne erschien als ein Vorbild der aus der Endlichkeit befreiten und in eine höhere Welt entrückten Seele; der Jubel und die festliche Freude des bacchischen Kreises, wie gesagt, als ein Sinnbild der zu hoffenden Seligkeit. Den Zustand der Seligen scheinen auch die Züge und Chöre der auf den Wellen des Oceans sich wiegenden Nereiden und Meergötter, die Spiele von Liebesgöttern zu bedeuten. Zu beiden Seiten der Via Latina sind bei Rom 1857 und 1858 zwei einander gegenüberliegende, stattliche, zweistöckige Grabgebäude entdeckt worden, die der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. angehören. Die Gewölbdecke des Hauptgemachs im Unterstock des einen, das drei Sarkophage enthielt, ist reich mit Stuckreliefs verziert: ein Medaillon in der Mitte stellt die Seele des Verstorbenen als verhüllte Gestalt, von einem Greifen emporgetragen, vor, umgeben von 24 Medaillons mit Bacchanten und Nereiden und Liebesgöttern in kleinen, viereckigen Feldern.‘[2]

Ich habe diese Ausführungen eines der berufensten Beurteiler hier aufgenommen, um zu zeigen, was es mit dem Vorgeben Derjenigen auf sich hat, welche den Gräberschmuck der römischen Kaiserzeit als rein ornamentalen Charakters darstellen. Das von Friedländer beigebrachte Material liesse sich leicht vermehren[3], und insbesondere kann man zeigen, dass nicht erst seit den Tagen der Antonine, sondern bereits seit Domitian ein Einfliessen asiatischer Culte, wie des Adoniscultes, und mit ihnen der Gedanke der Auferstehung, des Wiedererwachens des Lebens, wie er in der Allegorie des Adonis gegeben ist, statthat[4].

Dass die ältere römische Kunst nicht eigentlich allegorisch war, wird man zugeben müssen. Aber diese altrömische Kunst hat unter fremden Einflüssen

---

[1] Plutarch. Cons. ad ux. c. 10.

[2] Friedländer a. a. O. III 694 f.

[3] Es sei hier nur auf das von J. J. Bachofen in seinem tiefsinnigen Werke über die Gräbersymbolik der Alten (Basel 1859) beigebrachte reiche Material hingewiesen. Es ist da namentlich sehr eingehend das Ocnus-Symbol behandelt. ‚Dies Ocnus-Symbol, im Nilland heimisch, kehrt zu Delphi und in römischen Gräbern wieder, und während sein Ursprung in das Dunkel urerster Zustände gehüllt ist, begleitet es die alten Völker bis in jene Zeiten hinab, denen auf einsamer Seehöhe der Untergang des grossen Pan verkündet wurde (Plutarch. De def. orac. c. 17) und über der Hütte der Stern erschien. Das ist, was der antiken Gräberwelt eine so hohe Bedeutung leiht und ihre Betrachtung nach allen Seiten hin so fruchtbringend macht, dass in ihr die innere Einheit der alten Gedankenwelt schlagender und greifbarer als anderswo hervortritt und eilende Jahrhunderte ihre umgestaltende Macht nicht durchzuführen vermögen. Unwandelbar wie der Tod ist die Grabeswelt. An ihr geht jede Neuerung spurlos vorüber. Eine Fülle geistiger Schätze liegt in den Nekropolen verborgen. Die Erde bietet wieder, was sie vor Tausenden von Jahren empfing (S. 411f.).

[4] Ich verweise für diesen Gegenstand auf den schönen Aufsatz meiner Freundin, der Gräfin Ersilia Caetani-Lovatelli: I giardini di Adone (Roma 1892) p. 6. 9.

bedeutende Wandlungen erfahren, und vor allem ist sie durch die etruskische Kunst beeinflusst und modificirt worden. Die altetruskische Kunst erlebte gegen Ende des 3. Jahrhunderts und im 4. Jahrhundert eine Wiederbelebung in Rom, welche durch das Medium der orientalischen Culte (Cybele u. s. f.) vor sich ging. Diese erneuerte Kunst war vorwaltend oder gar rein allegorisch, wie es die alte Etruskerkunst war; ihre Kunstvorstellungen waren rein religiös-theologischer, ihre Sprache allegorischer, nicht bloss sepulcraler Natur [1]. Es wäre jetzt noch zu untersuchen, ob und welche Berührungspunkte zwischen ihr und der altchristlichen Kunst bestanden.

Diese Darlegung dürfte geeignet sein, das Auftreten der altchristlichen Symbolik in einem ganz andern und zum Theil neuen Lichte erscheinen zu lassen. Sie zeigt, in welche Atmosphäre dieselbe eintrat; wie wenig Fremdartiges und Ueberraschendes sie dem Geiste und der Empfindung der Römer des antoninischen Zeitalters darbot.

Wollte man unter sepulcralen Darstellungen solche verstehen, welche nur auf Tod und Grab, mit Ausschluss dessen, was jenseits dieser ‚letzten Dinge' liegt, Bezug haben, so müsste man in Abrede stellen, dass die altchristliche Kunst deren kennt. Jene Gedanken, welche nur den unabwendbaren Untergang aller irdischen Creatur zum Inhalt haben, welche nur die Schrecken des Todes steigern und in der Finsterniss des Grabes keinen Lichtstrahl besserer Hoffnung haben, — sie lagen der Empfindung der ersten Christen vollkommen fern. Ihre sepulcralen Darstellungen sind zugleich symbolisch-allegorischer Natur.

IV.

Wir gehen zur Aufzählung der einzelnen symbolischen Zeichen und Bilder über und beginnen mit denjenigen, welche uns Clemens der Alexandriner namhaft macht, und über deren Auftreten seit Ende des 2. Jahrhunderts kein Zweifel walten kann [2].

An der Spitze von allen steht der Fisch [3]. Unsere Ansicht über die Entstehung dieses Symbols ist bereits auseinandergesetzt worden; sie erscheint Der Fisch.

[1] Die hier vorgetragene Ansicht ist die des bedeutendsten Vertreters der etruskischen Archäologie, Milani's in Florenz, welchem, wie er mittheilt, auch Mommsen jetzt seine Zustimmung ausgedrückt hat. — Vgl. über den Gebrauch der Allegorie Blümner Laokoon-Studien (Freib. u. Tüb. 1881) Bd. I.

[2] Es versteht sich, dass hier nicht auf alle Details eingegangen und die gesammte die einzelnen Symbole angehende Litteratur angeführt werden kann. Nach beiden Rücksichten muss auf die Real-Encykl. d. christl. Alterth. sowie auf Fr. Münters ‚Sinnbilder u. Kunstvorstellungen der alten Christen' (Altona 1825) verwiesen werden. Es muss des weitern bemerkt werden, dass wir, um den Zusammenhang nicht völlig zu zerreissen, bei dieser Uebersicht der einzelnen Symbole ausser den Wandmalereien auch die übrigen Zweige der Kunst berücksichtigen.

[3] Vgl. Pitra ΙΧΘΥΣ sive de pisce allegorico et symbolico (Spicil. Solesm. III 499 sq.). — De Rossi De christ. monum. ΙΧΘΥΝ exhibentibus (ibid. p. 545 sq.); Inscr. christ. urb. R. II 1, p. xii sq. — Ferd. Becker Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches. Bresl. 1866. — Wilpert Principienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der ‚Forschungen' von Schultze, Hasenclever und Achelis, Freiburg 1889, S. 37 f. (gegen V. Schultze Archäologische Studien, und H. Achelis Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. Marb. 1888). Die Unreife des Urteils und die Anmasslichkeit des Tons, welche Schriften wie die letztgenannte auszeichnet, überhebt mich der Verpflichtung, mich mit den in ihr vorgetragenen Ansichten auseinanderzusetzen; übrigens ist Hrn. Achelis bereits durch Wilpert die gebührende Zurechtsetzung zu theil geworden.

uns besser begründet als diejenige, welche auf die Beziehungen des Fisches in den evangelischen Berichten (Luc. 24, 42; Joh. 6, 11; 21, 8—13; Matth. 14, 19) zu dem leidenden Erlöser und der Eucharistie verweist [1]. Melito und Tertullian, die sibyllinischen Bücher, später Optatus und Augustinus bestätigen die von Clemens dem Alexandriner gegebene Erklärung [2]. Dass ein Zusammenhang zwischen diesem Symbol und den Fischallegorien heidnischer Mysterien besteht, ist zwar mehrfach behauptet worden [3], dürfte aber gleichwol nicht anzunehmen sein. Von den Katakombengemälden ist die älteste, dem Ausgang des 1. oder Anfang des 2. Jahrhunderts angehörende Darstellung die in dem Coemeterium der hl. Domitilla (Fig. 20). Auf einem Ruhebette sitzen zwei allem Anscheine nach männliche Personen vor einem dreifüssigen Tisch, auf welchem ein Fisch und drei Brode liegen. Ein Diener bringt weiteres, vermuthlich den Wein, herbei. Es folgt dann das Doppelbild des Ichthys in S. Lucina, sicher auch aus dem 2. Jahrhundert. Der Fisch erscheint lebendig daherschwimmend; er trägt auf seinem Rücken einen Weiden-



Fig. 20. Fresco aus S. Domitilla.

korb mit Broden, wie sie bei den Juden als Erstlingsgaben zum Opfer dargebracht wurden. Der Korb zeigt im Innern des Geflechtes ein Glasgefäss mit rothem Wein. Dem Beginn des 3. Jahrhunderts gehören die Gemälde der Sacramentskapellen in S. Callisto an, von welchen wir noch ausführlicher zu reden haben. Der dreifüssige Tisch mit Fisch und Broden kehrt auch hier wieder. In der zweiten Cella sieht man den Fischer, welcher den Fisch mit der Angel aus dem Wasser herauszieht, dann wieder den Dreifuss mit dem Fisch und dem kreuzförmig getheilten Brode; rechts von dem Tisch eine Orans, links einen Mann im Pallium, der seine Hände segnend den auf dem

[1] Heuser in der Real-Encykl. I 520.

[2] Melito Clavis s. v. Piscis (Pitra Spic. Solesm. II 173): ‚piscis, Christus'. — Tertull. De bapt. c. 1: ‚Nos pisciculi secundum ἰχθὺν nostrum Iesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus'. — Orac. Sibyll. VIII 217. — Optat. Milev. De schism. Donat. III 2. — Aug. De civ. Dei XVIII 23 (s. oben).

[3] Neuerdings von Ficker (s. unten). — Vgl. dagegen Pitra Spic. Solesm. III 500.

Tisch liegenden Gestalten zuwendet. Zwei oder drei Gastmahle daselbst zeigen ebenfalls mit Fischen besetzte Tische. Von den Gastmahlen ohne biblische Beziehung in S. Pietro e Marcellino, wo ebenfalls der Fisch oder Fische mit Brod aufgetragen werden, wird noch seiner Zeit die Rede sein.

Der symbolische Fisch ist manchmal als Delphin geschildert. Man hat diese Gestaltung desselben als die ursprüngliche vermuthet. Der Delphin galt den Alten als ein menschenfreundliches Thier, zugleich auch als ein Sinnbild der Rettung des Schiffbrüchigen. Er kommt darum auf Grabsteinen als Symbol der Wanderung nach den seligen Gefilden vor. Der Gedanke liegt nahe, ihn darum als Sinnbild des Erlösers aufzufassen, um so mehr, als auch Inschriften von Grabsteinen und Gemmen die Idee des CΩTHP ausdrücklich mit der des IXΘYC verknüpfen. Man konnte versucht sein, daraus den Schluss zu ziehen, dass in dem Ichthys die Idee der Erlösung die primitive und vorwaltende sei, dass demnach die Fischsymbolik mit dem Delphin beginne und die gewöhnliche Gestalt des Fisches erst eine abgeleitete, secundäre Ausgestaltung des Sinnbildes sei. Dem steht indessen die Thatsache gegenüber, dass die ältesten Darstellungen des Fisches (also in S. Lucina, S. Domitilla, auf den Grabsteinen von S. Priscilla) demselben niemals die Delphingestalt geben; erst in den Sacramentskapellen findet sich der Delphin verwendet, aber nur ornamental, in den Ecken. Erst seit Mitte des 3. Jahrhunderts scheint letzterer beliebter geworden zu sein, wie dies die römischen und gallischen Epitaphien aufweisen.


Fig. 21. Von einem Bleisarg aus Saida.

Von Grabdenkmälern, welche den Fisch darbieten, sind jetzt etwa hundert bekannt; sie gehören fast alle den ersten Jahrhunderten an, während mit dem Beginn des 4. Jahrhunderts dies Symbol zurücktritt und im 5. Jahrhundert nur mehr einigemal verwendet wird[1]. Die Epitaphien drücken das Symbol entweder durch das Bild des Fisches oder durch das Wort IXΘYC, zuweilen auch beides (wie auf der merkwürdigen von Marchi gefundenen Stele mit zwei Fischen und dem Anker darüber: IXΘYC · ZΩNTΩN[2]) aus. Erscheint das Symbol bildlich dargestellt, so wird es meist mit anderen Sinnbildern combinirt: so mit dem Anker, dem Vogel, dem Brode, einem Gefäss, dem Schiff und dem Kreuz, auch dem Monogramm Christi oder dem Pastor bonus; einmal (i. J. 400) mit einem Haus. Auch finden sich zwei Fische dargestellt, wie auf dem erwähnten, 1841 am Vaticanischen Hügel entdeckten Epitaph. Beachtenswerth ist die Anwesenheit von sieben Broden zwischen zwei Fischen auf einem Epitaph von Modena. Drei Fische sieht man auf einem Grabstein von Iulia Concordia; zehnmal das Monogramm Christi mit der Inschrift IXΘYC auf einem Bleisarge von Saida in Phönicien (Fig. 21). Auch das Gastmahl mit Fisch und Brod ist auf den Grabsteinen vertreten.

Geschnittene Steine, Ringe und Siegel bieten bald die Inschrift IXΘYC allein, bald in Verbindung mit anderen Symbolen, wie dem Anker, dem Baum,

[1] Im Jahre 400 bei De Rossi Inscr. I n. 489; in Gallien auf einem Epitaph von 474 bei Le Blant Inscr. n. 261. 631. Ueber die allerdings sehr sporadische Fortdauer des Fischsymbols im Mittelalter s. Klemm in dem ‚Christl. Kunstblatt' 1880, S. 99. 189; 1889, S. 75. 77.

[2] De Rossi Bull. 1870, p. 59. — Wilpert Principienfragen der christlichen Archäologie. S. 68, Taf. 1[3].

dem Thron, mit der Fisch- oder Delphingestalt selbst, der Palme, dem Stab, der Taube, dem Oelbaum, dem Schiff (d. i. der Kirche), welches der Fisch trägt (Fig. 22), dem Fisch an der Angel des Fischers, den guten Hirten u. s. f.


Fig. 22. Geschnittener Stein.

Von hervorragendem Interesse ist ein zuerst von Garrucci beschriebener Carneol des Museo Kircheriano, welcher die reichste Vereinigung von Symbolen — fast alle, und gerade diejenigen, welche Clemens der Alexandriner erwähnt — darbietet: den T-förmigen Anker mit den zwei Fischen, ein T-förmiges Kreuz auf dem Rücken eines Lammes, über dem T die Taube mit dem Oelzweig, das Schiff, den guten Hirten und endlich die Umschrift ΙΧΘΥϹ (Fig. 23).

Seltener ist der Fisch auf Goldgläsern, was nur einigemal nachzuweisen ist. Dagegen kommt er mehrmals als äusserer Schmuck von Glasgefässen (sogen. *Vasa diatreta*) vor, wie deren zu Rom und Trier gefunden wurden (Fig. 24 und 25), sowie auf einer früher in Köln, jetzt im British Museum befindlichen kugelförmigen Phiola, wo zwei Fische die Inschrift unterbrechen: ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΑΕΙ ΕΝ ΑΓΑΘΟΙϹ. Ebenso ist der Fisch selten auf Thon- und Broncelampen; dagegen wurden zahlreiche Fische aus Glas, Bronce, Elfenbein, Schmelz, Perlmutter, Krystall gefunden, und zwar nicht bloss in Rom, sondern auch in den Rheinlanden. Man trug diese Gegenstände offenbar als eine Art Amulett an einer Schnur am Halse. Auch ein Terracottafisch als *Tessera missilis* ist nachzuweisen. Den Sinn dieser Enkolpien verräth uns ein Broncefisch mit der Inschrift ϹѠϹΑΙϹ. Die Fische sind zuweilen hohl, so dass sie Reliquien, vielleicht auch Sprüche aus der Heiligen Schrift in sich aufnehmen konnten.


Fig. 23. Carneol des Museo Kircheriano.

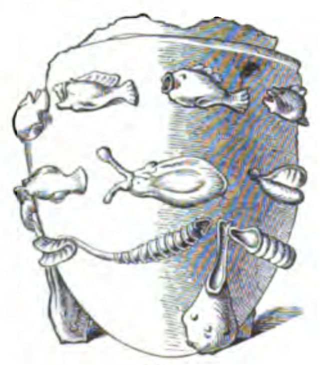


Fig. 24 u. 25. Vasa diatreta aus Rom und Trier.

Einer späteren Zeit eignet die Verwendung des Fisches auf Taufgefässen und in Baptisterien. So sieht man ihn auf einem Broncegefäss des Museo Kircheriano, wo ein See mit vielen Fischen und Wasservögeln dargestellt ist; so auf den Mosaiken der Baptisterien in Parenzo und St-Dié, auf dem altchristlichen Taufstein in Grottaferrata, auf einem Capitell aus Tebessa, welches zu einem Baptisterium gehört zu haben scheint.

Es ist schon hervorgehoben worden, dass der Fisch nicht selten in Verbindung mit anderen Symbolen auftritt; es sind stets die ältesten, meist dieselben, deren Clemens gedenkt: die Taube mit dem Oelzweig; der Anker,

das Sinnbild der Hoffnung, welche Combination der öfter uns begegnenden Inschrift entspricht: SPES IN DEO oder SPES IN CHRISTO. So auf dem Jaspis des Berliner Museums (Fig. 26). Die Zusammenstellung des Fisches oder Delphins mit dem Schiff zeigen Grabsteine und Gemmen, meist so, dass letzteres von dem Ichthys getragen wird — die Kirche, getragen von ihrem Stifter. Brode und Fische finden sich mehrmals zusammengestellt, mit Rücksicht auf die wunderbaren Brodvermehrungen der Evangelien und auf das Mahl der sieben Jünger nach der Auferstehung (Joh. 21, 1—13), zu welchen Berichten Melito und Augustinus die Erklärung geben, der hier zur Speise gereichte Fisch sei Niemand anders als Christus selbst *(piscis assus Christus est)*. Wir haben also hier eine symbolische Darstellung des eucharistischen Mahles vor uns, und dieselbe Bedeutung erkennen wir dem Fisch in S. Lucina zu, welcher das Körbchen mit Brod und Wein trägt (s. oben)[1]; ferner der Darstellung in S. Callisto, wo die Orans, das Bild der Kirche, und der mit dem Pallium bekleidete Priester neben dem Dreifuss mit Brod und Fisch stehen (Fig. 27); endlich der Scene auf dem Katakombenbilde von Alexandrien. Auch auf den Gastmahlscenen, in welchen wir den Ausdruck der ewigen Seligkeit erblicken (s. unten), erscheint, wenn auch nebensächlich, das Symbol des Fisches und des Brodes.

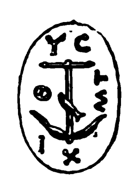


Fig. 26. Jaspis des Berliner Museums.



Fig. 27. Wandgemälde aus S. Callisto. (Nach de Rossi.)

Diese Beziehung des Fisches auf das eucharistische Mahl erscheint nirgends klarer ausgesprochen als in zwei epigraphischen Denkmälern des frühesten christlichen Alterthums, welche seit den letzten Jahrzehnten eine ausserordentliche Berühmtheit erlangt haben. Das eine ist die versificirte Grabschrift des Abercius von Hieropolis, deren Text durch die hagiographische Litteratur des griechischen Mittelalters erhalten war[2], aber nun in ein ganz neues Licht gerückt wurde, als W. Ramsay 1882 eine christliche Sepulcralstele aus dem Jahre 216, welche das Epitaph des Abercius verwerthet hatte, dann aber einige Jahre später das Original der Abercius-Inschrift fand, die inzwischen als Geschenk des Sultans dem Museo Cristiano des Vatican einverleibt wurde. Lightfoot und de Rossi haben dieselbe dann von neuem als eines der wichtigsten Monumente des alten Christenthums behandelt[3],

Die Grabschrift des Abercius.

[1] Eine merkwürdige Illustration dieses Bildes bietet Hieron. Ep. ad Rustic. n. 20: ‚Nihil illo ditius, qui corpus Domini in canistro vimineo et sanguinem portat in vitro'.

[2] Pitra Spic. Solesm. III 533. — De Buck Acta SS., Oct. IX 491.

[3] Lightfoot Apostolic Fathers V 1, p. 493 f. (dazu ‚Theol. Litteraturzeitung' 1887, Nr. 4). — Pitra Anal. sacr. II 162—188; Proleg. p. xxvi. — Caspari Quellen zur Gesch. des Taufsymbols III 353—355, Anm. 157. — De Rossi Inscr. II 1, p. xii—xxiv. — Civiltà cattolica 1890, quad. 950, p. 203. — Grisar in d. ‚Zeitschr. f. kathol. Theologie' 1889, S. 401. — Wilpert Principienfr. S. 52 f. (mit Abbild. Taf. 2[1]).

bis in der neuesten Zeit der Versuch gemacht wurde, die Inschrift als nicht altchristlich, vielmehr als ein Werk asiatischen Mysteriendienstes zu erweisen[1]. Ich kann diesen Versuch nicht als gelungen betrachten und halte einstweilen an dem christlichen Ursprung des Epitaphs fest. Abercius erzählt in demselben seine Reisen nach Syrien und Rom, wo er überall Genossen im Gottesdienste fand. ‚Der Glaube', setzt er dann hinzu, ‚brachte hervor und setzte jedem Einzelnen eine Speise dar, den Fisch aus derselben Quelle, den übergrossen, unbefleckten Fisch, den die makellose Jungfrau ergriffen und ihren Freunden ganz zum Essen hingegeben hatte; und dieselbe gab ihnen guten gemischten Wein mit Brod' u. s. f.

Die Grabschrift von Autun.

Das zweite der hier in Betracht kommenden Denkmäler ist die 1839 bei Autun gefundene, zuerst von Pitra mitgetheilte Grabschrift des Pectorius[2], welche wol in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts zu setzen, also etwas weniger jünger ist als die Abercius-Inschrift; letztere kann wegen der Verwendung auf der Stele des Alexander 216 nicht später als dieses Datum angesetzt werden, doch ist wahrscheinlich, dass sie noch vor 180 entstand. In dem Epitaph des Pectorius heissen die Christen ‚die Kinder des himmlischen Fisches', und es wird die Christenheit aufgefordert, ‚die gute Speise des Erlösers zu geniessen: ‚Iss', sagt der Todte, ‚mit Begier, indem du den Fisch in deinen Händen hältst.'

Der Fisch ist aber nicht bloss als Symbol Jesu Christi aufzufassen. Die schon angeführte Aeusserung Tertullians und der Hymnus, welchen Clemens Alexandrinus am Schluss seines ‚Paedagogus' mittheilt (‚Fischer der Menschen, der geretteten, der du aus dem Meere der Bosheit, aus den feindlichen Fluthen die heiligen Fische zu süssem Leben fängst'), lassen keinen Zweifel, dass der Fisch auch Symbol der Gläubigen ist. Denkmäler, auf welchen man den Fisch in diesem Sinne verwerthet findet, sind freilich viel seltener und gehören, wie die erwähnten Decorationen von Taufgefässen und Baptisterien und wie der Ring des Bischofs Arnulf von Metz (Fig. 28) schon dem beginnenden Mittelalter an. Doch dürfte die Darstellung eines Delphins, der eine kleine Schlange verschlingt, auf dem Kalkbewurf eines Loculus (1879 gef.) hier anzuziehen sein, wol auch der kleinere Fisch auf dem Carneol des Museo Kircheriano. Die auf Werken des 6. Jahrhunderts (an einigen Ambonen zu Ravenna) auftretenden Fische dürften rein decorativen Charakters sein.

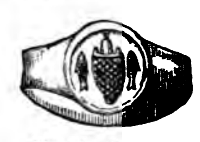


Fig. 28. Ring des B. Arnulf von Metz.

Der Fischer.

Wir schliessen dem Fisch gleich das Symbol des Fischers und des Fischfanges an. Es begegnet uns zweimal in den Wandgemälden von S. Callisto und einmal im Coemeterium der hl. Domitilla; auf einem Carneol, wo dem Fische das ΙΧΘΥϹ beigeschrieben ist; auf einem Goldglas ist Christus vor-

[1] G. Ficker Berliner Sitzungsberichte V (1894) 87. Dazu V. Schultze in Theol. Litteraturztg. 1894, Nr. 18. 19. De Rossi Bull. 1894, p. 65. Duchesne Bull. crit. 1894, p. 69. De Waal in Röm. Quartalschr. VIII (1894) 329. Kraus in Rep. f. Kunstw. XVIII (1895) 44. Harnack in ‚Texte u. Untersuchungen' XII (1895) 4; zu Letzterm C. Weyman in Hist. Jahrb. XVI (1895) 423.

[2] Pitra Spic. Solesm. I 560. — Lenormant bei Cahier et Martin Mél. d'arch. III 156. — Franz Christl. Denkm. v. Autun. Berl. 1841. — Nolte et Rossignol in der ‚Rev. archéologique XIII 505. — Marriott Testimony of the Catacombs p. 115 f. — C. Kirchhoff C. I. Gr. n. 9890. — O. Pohl Das Ichthys-Monument v. Autun. Berl. 1880. — Wilpert a. a. O. S. 57. — Kraus Roma sotterranea[2] p. 249. — Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule I 9 f.

gestellt, mit Tunica und Pallium bekleidet, welcher einen Fisch an einer Angelschnur trägt. Auf Sarkophagen sind etwa drei Beispiele nachgewiesen, wo Fischer mit der Angelschnur und einen Fischkorb tragend erscheinen. Die Anwesenheit anderer biblisch-allegorischer Scenen auf einem Sarkophag des Lateranmuseums entscheidet in diesem Falle für die symbolische Auffassung des Sujets, in anderen kann dieselbe streitig sein. Evident erscheint sie auf einem Elfenbeinrelief, wo der Erlöser in einem Kahn am Steuer sitzt, neben ihm die Inschrift IXΘYC steht und Petrus ein Netz mit einem Fische aus dem Wasser zieht. In solchen Fällen hat man gewiss an den Menschenfischer zu denken, den der Hymnus des Clemens von Alexandrien feiert: ‚der in der Sünden Meer die reinen Fische aus feindlicher Fluth mit süssem Leben ködert‘, eine Deutung, die auch Paulin von Nola unterstützt und die darum nicht aufzugeben ist gegen diejenige, welche in dem Fischfang ‚die Errettung der Seele aus der Gewalt und dem Reiche des Todes zu neuem Dasein‘ sehen will. Doch kann man eine sepulcrale Beziehung für Sarkophagdarstellungen zugeben, wie die von Ostia, welche den hl. Petrus und den Fisch mit dem Steuer-Stater (Matth. 17, 26) schildert; hier lässt sich der Anklang an das liturgische Gebet der Apostolischen Constitutionen (V 7) nicht leicht verkennen.

Clemens nennt an dritter Stelle das Schiff, mit einem Zusatz, hinsichtlich dessen die Handschriften voneinander abweichen; die Einen lesen *οὐροδρομοῦσα* (mit glücklichem Winde dahineilend), die Anderen *οὐρανοδρομοῦσα* (himmelanstrebend), was in dem einen wie dem andern Fall einen guten Sinn gibt. Als Sinnbild des menschlichen Lebens mit seinen Kämpfen und Stürmen war das Schiff bereits Griechen und Römern bekannt, und es begegnet uns in sepulcralem Zusammenhang da, wo es in Verbindung mit dem durch einen Leuchtthurm angedeuteten Hafen des Todes oder des Grabes abgebildet wird; nicht minder, wo es mit dem Zusatze EYΠΛΟΙ (fahr wohl) uns entgegentritt, damit den Gedanken an die Ueberfahrt ins Reich der Schatten verbindend. Die altchristliche Symbolik hat diesen sepulcralen Gedanken auch aufgenommen, aber dem Sinnbild dann eine weitere Bedeutung gegeben. Im Anschlusse an jenen bewegt sich die Darstellung des Schiffs als Symbol der glücklich zurückgelegten Lebensfahrt auf den Epitaphien, unter denen das mit Zinnober auf den Verschluss eines Loculus im Coemeterium Ostrianum aufgemalte das älteste Beispiel sein wird. Im selben Sinne finden wir das Schiff combinirt mit anderen Symbolen: mit dem Leuchtthurm, mit der Taube ohne oder mit dem Oelzweig, mit der Acclamation IN PACE, mit dem Monogramm Christi oder dem Anker. Hier und da trägt das Schiff ein Gefäss, wobei man an des Lactantius Aeusserung zu denken hat: ‚*Corpus est quasi vasculum, quo tamquam domicilio temporali spiritus coelestis utatur*‘, ein Gedanke, den auch andere Kirchenväter, wie namentlich Prudentius, ausdrücken. Dass der Mast des Schiffes ein Symbol des Kreuzes sei, äussert Augustin mehrmals, und man hat mit Rücksicht darauf sowol den T-förmig gebildeten Mast wie den Dreizack als eine verhüllte Andeutung des Kreuzes erklärt. Ich habe indessen einigen Zweifel daran, dass sich diese Ausdeutung für die ersten Jahrhunderte feststellen lasse, und fürchte, dass hier einer der Fälle vorliegt, wo die Allegorik zu weit gehen kann. Dagegen ist zweifellos, dass das Schiff schon früh und gerne als Symbol der Kirche aufgefasst wird, so bei Hippolytus zu Anfang des 3. Jahrhunderts, so in den Apostolischen Constitutionen (II 57), wo der Bischof als der Steuermann erscheint, während anderwärts Christus als solcher bezeichnet wird. Demgemäss sieht man auf einem geschnittenen

Das Schiff.

Steine dem Steuermann mit seinen rudernden Aposteln ein IHCOY beigesetzt; ein andermal, auf dem Fragment eines Marmorsarkophags aus Spoleto, ist IESVS dem am Vordertheil stehenden Erlöser beigeschrieben (Fig. 29), wo der abgebrochene Theil des Schiffes vermuthlich Petrus am Steuer gezeigt hatte. Höchst belehrend ist die schöne Broncelampe der Uffizien zu Florenz, wo, wie es scheint, Christus am Steuer sitzt und auf dem Vordertheil der Navicella eine stehende Person in betender Haltung geschildert ist, offenbar der Mensch, der dem Hafen der Ewigkeit zueilt, getragen von dem rettenden Schiff der Kirche und behütet von dem Gesetze Christi, an welches in der dem Mast angehefteten Inschrift erinnert wird: DOMINVS · LEGEM · DAT · VALERIO · SEVERO · EVTROPI · VIVAS (Fig. 30). Verwandt mit dieser Vorstellung ist das den Delphin, d. i. den Ichthys, tragende Schiff wie auf der Kölner Glaspatene. Die Aleandersche Gemme erläutert den hier zu Grunde liegenden Gedanken, indem sie neben dem Schiffe den Herrn zeigt, wie er dem versinkenden Petrus die rettende Hand reicht. Damit kämen wir zu dem berühmten Fresco der Sacramentskapelle in S. Callisto, wo auf dem mit den Wellen kämpfenden Schiff eine Person ruhig in der Haltung eines Orans steht, dem eine von oben erscheinende, von einer Art von Nimbus umstrahlte Person schützend die Hand aufs Haupt legt (Fig. 31). Ausserhalb des Schiffes ringt eine dritte Person mit den Wogen, anscheinend ohne Hülfe zu finden. Mit de Rossi erkennen wir das Bild der auf den Wogen dieser Welt kämpfenden, durch Gottes Beistand siegenden Kirche, ganz der Aeusserung des hl. Hippolytus[1] entsprechend, dessen Auge unzweifelhaft mehr als einmal auf diesem Wandgemälde geruht hat. Im Zusammenhang mit dieser Auffassung bewegt sich die bei einigen Vätern, wie Ambrosius und Hieronymus, auftretende Vergleichung des mystischen Schiffes Petri und der Arche Noe's, wie andererseits die auf zwei Sarkophagreliefs aus S. Callisto uns



Fig. 29. Grabstein aus Spoleto.

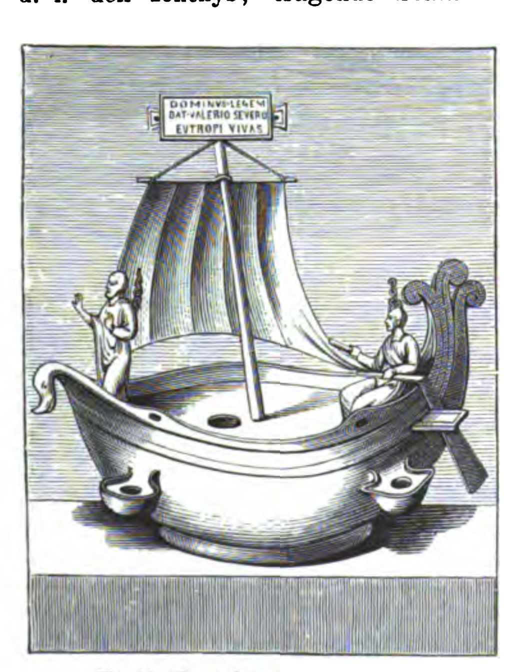


Fig. 30. Broncelampe aus den Uffizien.

[1] De Antichristo c. 59 (ed. Galland. Bibl. Patr. II 438). Die Auslegung V. Schultze's, welcher hier den Schiffbruch Pauli vor Malta sieht, steht im Widerspruch mit dem durchaus symbolischen, nicht historischen Charakter dieses Gemäldecyklus.

begegnende Symbolik des Schiffs des Odysseus, welche ebenfalls durch Hippolytus und den hl. Maximus gewährleistet ist[1].

Die Taube. Für die Taube gebraucht Clemens auffallenderweise nicht das biblische περιστερά, sondern πελειάς (oder πέλεια), d. i. die wilde Taube, die uns als *palumbus* auch auf den lateinischen Epitaphien begegnet. Auch dieses Sinnbild war der vorchristlichen Kunst nicht unbekannt; es kommt als Emblem der Venus auf profanen Darstellungen vor[2]. Der Christenheit musste es sich im Anschluss an die Heilige Schrift empfehlen, wo die Taube Noe in der Arche, den drei Jünglingen im Feuerofen als Friedensbote (daher als ‚*a primordio divinae pacis praeco*' bei Tertullian erwähnt), dann im Munde des Erlösers (Matth. 10, 16) als Bild der Einfalt erscheint. Im allgemeinen wird die Taube als Symbol der christlichen Seele, namentlich der zur ewigen Ruhe eingegangenen, aufzufassen sein; so kommt sie in Rom zwischen 200—500, in Gallien zwischen 378—612 nachweisbar vor. *Palumbus sine felle, sine felle columba*, ist eine stehende graziöse Formel der coemeterialen Epigraphik im 3. Jahrhundert; ihren Nachklang hat sie noch im 4. Jahrhundert, um dann zu verschwinden; nur im 10. Jahrhundert kehrt sie noch einmal in dem Leoninischen Vers wieder: *Dormit in hac tumba simplex sine felle columba*[3]. Im selben Sinne findet sich die Taube mit der Beischrift: ANIMA INNOCENS,



Fig. 31. Wandgemälde aus S. Callisto. (De Rossi.)

ANIMA SIMPLEX. Man beobachtet auch die Namen der Todten den Täubchen beigesetzt, die zuweilen aus einem Gefässe trinken *(vas immortalitatis)* oder an Weintrauben picken. Am häufigsten tragen die Tauben den Oelzweig im Schnabel — die Illustration zu den so oft uns begegnenden Formeln IN PACE oder SPIRITVS TVVS IN PACE. Denselben Gedanken darf man in der Vorliebe suchen, mit welcher Lämpchen in Gestalt von Tauben den Gräbern beigesetzt werden. Dass die Taube auch als Symbol der Apostel gebraucht wurde, schliesst man aus Paulin v. Nola (Ep. XII ad Sever.). Indessen werden monumentale Belege aus älterer Zeit dafür nicht beizubringen sein; das Gemälde in Praetextat zähle ich nicht dahin. Ebensowenig bin ich geneigt, eine Menge anderer Bedeutungen, welche die Taube als Symbol besitzen soll, anzuerkennen, noch mich der Einsicht zu verschliessen, dass sie gleich anderen Vögeln aller Wahrscheinlichkeit nach vielfach nur aus decorativer Rücksicht Verwendung fand.

---

[1] Vgl. Hippolyt. Philos. VII 1 (ed. Cruice p. 335). — Maxim. Homil. in cruc. c. 1 (ed. Migne p. 339 sq.). Zu dem ganzen Artikel Wilpert in Real-Encykl. d christl. Alterth. II 732.

[2] Vgl. v. Florencourt im Jahrb. d. Ver. f. Alterthumsforsch. in d. Rheinl. VIII 104. — B. Lorentz Die Taube im Alterth. (1887) ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

[3] De Rossi Bull. 4ª ser. II 15; 5ª ser. I 133.

Die Leier. Die Leier (λύρα μουσική), welche Clemens in eigenthümlicher Weise gerade als von Polykrates, dem Beherrscher von Samos, wahrscheinlich als Freund des Anakreon, gebraucht erwähnt, ist als Sinnbild des Gesanges Attribut des Apollo und des Orpheus. Sie begegnet uns daher auf den Orpheusdarstellungen der altchristlichen Kunst, über welche wir noch zu sprechen haben. Eine versteckte Symbolisirung des Kreuzes hier zuzugeben, liegt kein Anlass vor. Die Leier in der Hand einer von ihrer Familie umgebenen jungen Frau (auf einem römischen Sarkophag) wird nichts anderes als die Wiedergabe einer häuslichen Scene sein. Als selbständiges Symbol kommt die Lyra nur auf einigen wenigen Ringen vor, deren einer zwei Schlangen und die Inschrift VIVAS IN DEO aufweist.

Der Anker. Auch der Anker war der vorchristlichen Symbolik nicht ungeläufig. Er begegnet uns als Zeichen des Neptuncultus auf römischen Münzen und auch im Gebrauche von Seeanwohnern[1]. Einen Ring mit dem Schiffsanker besass anscheinend Seleukus Nikator, was auch Clemens erwähnt. Im Hebräerbrief (6, 19) war derselbe als christliches Symbol bereits aufgenommen, und zwar als das der Hoffnung, dieses ‚sichern und festen Seelenankers'. Demgemäss begegnen wir ihm auf den Ziegel- und Marmorepitaphien der ältesten Abtheilungen von S. Priscilla und S. Callisto. Die Verbindung des Ankers mit dem Ichthys deutet an, auf wen die Hoffnung des Christen gebaut ist, und gerade diese Combination ist auf geschnittenen Steinen besonders beliebt. Dass man bei zwei Fischen neben dem Anker mit Pitra an die Doppelnatur in Jesu Christo denken soll, ist ganz gewiss nicht anzunehmen; vermuthlich bedingt die Neigung zu einer gewissen Symmetrie der Anordnung derartige Verdopplungen. Dagegen kann man mit Fug und Recht annehmen, das Vertrauen des Verstorbenen werde da specieller betont, wo wir den Anker in Verbindung mit der Taube oder zwei Pfauen, die an dem Boden des Gefässes essen, dargestellt sehen. Dass der Anker, namentlich in gewissen Gestaltungen, mit seinem Widerhaken u. s. f. die verhüllte Andeutung des Kreuzes *(crux dissimulata)* biete, ist eine gewöhnliche, aber nicht unwidersprochene Annahme. Man kann sie jedenfalls nicht auf den Grabstein von Cherchel, eher auf den Ring der Drury-Fortnumschen Sammlung stützen, welcher das ausgebildete Kreuz in Verbindung mit dem Anker bietet (Fig. 32). Beachtenswerth ist die Combination des kreuzförmigen Ankers mit dem Fisch und Schiff auf einer Lampe aus Ostia[2], auf einer andern Lampe auch mit dem Schiff allein. Auch hier ist der Sinn unverkennbar. An Stelle des einen Fisches trifft man auch wieder den Delphin oder zwei Fische mit dem ΙΧΘΥС ΖΩΝΤΩΝ, wie auf der mehrerwähnten Grabplatte des Kircherianum. Ein Ring mit Anker und daneben stehendem Χ(ριστέ) Β(οήθει) drückt den nämlichen Gedanken aus. Auf dem Sarkophag der Livia Primitiva sehen wir dem Anker und Fisch noch als weitere Exegese derselben Idee den guten Hirten beigegeben; während die Hoffnung im Herrn auf einem Carneol des Museo Kircheriano durch das auf seinem Rücken ein T-Kreuz tragende Lamm angedeutet wird. In einem andern Falle, auf dem Epitaph der Faustinianum im Coemeterium Callisti, blickt als Sinnbild des Todten ein Lamm nach dem Anker hin, dessen Querstange in die Mitte des Stammes gerückt ist. Dass der Anker mit Vorliebe auf Martyrer-Epitaphien gesetzt wurde, scheint mir unerweisbar. Dagegen


Fig. 32. Broncering des Cabinets Fortnum.

[1] Bull. di arch. crist. 4a ser. I 175 a.

[2] Bruzza in de Rossi's Bull. 3a ser. VI 116.

lag nahe, ihm Namen wie Spes, Elpis, Elpidius als sprechende Erklärung beizufügen. Bemerkenswerth ist noch, dass bis jetzt kein Wandgemälde mit dem Anker bekannt geworden ist.

Es kann auffallend erscheinen, dass Clemens den guten Hirten nicht erwähnt, den wir gleichwol als eines der frühesten Symbole der altchristlichen Kunst kennen gelernt haben und mit welchem sich bereits der Uebergang von dem einfachen symbolischen Zeichen zur Allegorie, d. h. zum symbolischen Figurenbild, der künstlerischen Composition, vollzieht. Wir sehen, wie das Evangelium selbst den ausgiebigsten Anlass zu der Vorstellung Christi unter dem Bilde des guten Hirten gibt (Joh. 10, 1—27. Matth. 15, 24. Luc. 15, 4—5. Joh. 21, 15—17), die übrigens schon im Alten Testamente wiederholte Anklänge hat und in den apostolischen Briefen (1 Petr. 2, 25; 5, 14) betont wird. Wir sehen weiter, wie die christliche Litteratur in ihren frühesten Anfängen diese Vorstellung weiter entwickelt und verwerthet: so der I. Clemensbrief, so der ‚Hirt' des Hermas, so Clemens der Alexandriner, der in seinem Hymnus Christus den *ποιμήν* nennt. Wir sehen auch weiter, dass sich mit dieser Vorstellung ein specifisch sepulcraler Nebengedanke verbindet, welcher uns den Pastor bonus als den Seelenführer beim Uebergang ins Jenseits erscheinen lässt, eine Vorstellung, welche die *Oratio post sepultorium* des Gelasianischen Sacramentars[1] in der merkwürdigen Fassung ausspricht, die wir oben (S. 70) mitgetheilt haben und die auch in dem griechischen Euchologion ihr Analogon hat, — eine Vorstellung, welche auch in dem Epitaphium des Abercius nachklingt[2] und die ohne Zweifel da zu Grunde liegt, wo wir auf Grabsteinen den guten Hirten neben einem Palmbaum, dem Symbol des himmlischen Paradieses, oder neben einem Gladiator mit der Siegeskrone oder einer Orans stehen sehen. Die gleiche Beziehung ist da anzunehmen, wo der gute Hirt in den Katakombenbildern zwischen den Bildern der Jahreszeiten, in denen die Auferstehung und die ewige Seligkeit symbolisirt sind, erscheint. Der gute Hirt.

Der innere Werth dieses Symbols, die umfassende und trostreiche Idee, welche es nahelegt, hat den Pastor bonus zweifellos schon seit dem 2. Jahrhundert zum beliebtesten und dem häufigst verwendeten Sinnbild der alten Christenheit gemacht. Aus Tertullian wissen wir, dass es um 200 auf Glasbechern oder Kelchen angebracht war. Sicher noch der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts gehören die Hirten in dem Cubiculum Υ der Lucinagrüfte an[3]. Der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts wird man die Hirten in Praetextat, in S. Priscilla, vielleicht auch in S. Gennaro de' poveri in Neapel zuzuweisen haben[4]. In S. Callisto besitzen wir drei Gemälde des guten Hirten aus dem Ende des 2. oder Anfang des 3. Jahrhunderts, eines aus der Mitte, drei aus dem Ende des 3., eines aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts[5]. In derselben Zeit erscheint das Bild des guten Hirten auf Lampen, Ringen, Goldgläsern, geschliffenen Gläsern, auf Ambonen, Sarkophagen, in Basreliefs von Katakombenwänden, auf geschnittenen Steinen, bald in Statuen, auf Mosaiken, Eimern, Medaillons, Epitaphien u. s. f. Eine Zusammenstellung

---

[1] Muratori Lit. rom. I 751.

[2] *Τοῦν ομ' Ἀβέρκιός εἰμι, μαθητὴς ποιμένος ἁγνοῦ,*
ὃς βόσκει προβάτων ἀγέλας ὄρεσιν πεδίοις τε,
ὀφθαλμοὺς ὃς ἔχει μεγάλους, κατὰ πανθ' ὁρῶντας.

[3] De Rossi Roma sotterranea I tav. 8—13. — Garrucci Storia I 6—9, tav. 2 [1]—[4].

[4] De Rossi Bull. 1872, p. 64. — Kraus Real-Encykl. I 639. — De Rossi Bull. 1862, p. 3. — Garrucci Storia tav. 37. 75. 76 [1]. 91. 92 [2].

[5] De Rossi Roma sotterranea II 352, tav. II 8. 13 [2]. 18 [1]. 19. 20 [2]. 24 [2].

solcher Darstellungen gibt meine Uebersicht der Christusbilder, welche unter 455 Nummern nicht weniger als 105 Bilder des Pastor bonus aufweist[1].

Der gute Hirte ist überhaupt die früheste Gestalt, in welcher Christus der Gemeinde vorgestellt wird; und zwar wird stets die jugendliche Gestalt eines solchen gewählt, um seine Ewigkeit, seine Gottheit darzustellen. Er ist darum bartlos geschildert. Nur wenige spätere Bilder bieten ihn bärtig, aber immer noch von jugendlichem Typus. Gerade weil mit Absicht ein jugendlicher Hirte geschildert werden will, nicht in erster Linie Christus bloss mit den Attributen des *Pastor*, so entspricht auch die Kleidung der eines Hirten: die kurze, meist einfach, zuweilen doppelt gezärtete, manchmal mit Purpurstreifen oder *Calliculae* oder auch mit der *Crux gammata* verzierte Tunica, mehrfach darüber ein kleiner Mantel, eine Art *Chlamys*, ein *Sagum* oder ein Fell, einmal, auf einem Goldglas, die *Interula* unter der *Exomis*. Der Hirt erscheint meist barhäuptig, auch einmal mit einem breitrandigen Hut (auf einem Carneol). Die Fussbekleidung wechselt. Erst auf späteren Bildern wird die Beziehung auf Christus durch das Monogramm, den Nimbus oder sieben Sterne stärker betont. Von Attributen sind dem Hirten häufig Stab und Milcheimer beigegeben, mitunter auch die Hirtenflöte *(Syrinx)*, die ihm in den ältesten Darstellungen zur Seite hängt, nicht gespielt oder in der Hand getragen wird. Die rein nebensächliche Behandlung dieses Details beweist, dass R. Rochette dasselbe mit Unrecht als einen schlagenden Beweis für die Abhängigkeit der Bilder des Pastor bonus von den Hermesdarstellungen der antiken Kunst hervorgehoben hat. Dies wird auch nicht durch die von ihm und Piper zusammengestellten zahlreichen Denkmäler mit Darstellungen des Hermes Kriophoros, eines Satyrs oder Hirten mit einem Lamm auf den Schultern, bewiesen. Die Hirtenscenen standen den altchristlichen Künstlern täglich so nahe vor Augen, dass sie kaum zu den Vorbildern der heidnischen Kunst zu greifen brauchten. Uebrigens sind wir auch nicht geneigt, ohne weiteres allen Pastoralscenen eine symbolische Beziehung auf den Herrn zu geben. Sarkophage, die aus profanen Ateliers bezogen wurden, boten deren in Zusammenstellung mit anderen profanen oder mythologischen Scenen, z. B. den drei Grazien oder Amor und Psyche (Fig. 33), während, was gewiss beachtenswerth ist, bis jetzt keine einzige heidnische Grabstätte nachgewiesen ist, welche den das Lamm tragenden guten Hirten zeigt.



Fig. 33. Amor und Psyche. Sarkophagrelief.

Die Beziehung des guten Hirten zur Parabel von dem verlorenen Schafe (Luc. 15, 4—7) wird es bedingt haben, dass das Lamm regelmässig als Attribut des Ersteren erscheint. Der Hirt trägt es gewöhnlich auf der Schulter oder auf dem linken Arm an die Brust gedrückt (vgl. TIBULL. Eleg. I 2, 12), wo er dann die Füsse desselben mit einer oder mit zwei Händen zusammen-

[1] Vgl. meine Real-Encykl. II 24—27.

fasst. Auch die übrige Heerde ist manchmal durch ein oder durch mehrere Schafe angedeutet, namentlich da, wo der Hirt kein Lamm auf den Schultern trägt. Ausnahmen bilden der mit dem Stabe in der Hand auf einem Hügel sitzende gute Hirt auf einem Gemälde bei Aringhi, wo zwei Oranten die Stelle der Lämmer einnehmen[1], und der Pastor auf dem in Tunesien gefundenen Weihwassergefäss, wo die Schafe ebenfalls fehlen, aber ein Gladiator mit dem Siegeskranze und eine Palme als Sinnbild des Paradieses erscheinen[2]. Die Schafe sind zuweilen durch Widder oder auch Ziegen ersetzt. Die bald gelehrige bald theilnahmslose oder abgewendete Haltung der Thiere tritt am deutlichsten auf dem schönen Fresco von S. Callisto hervor, das wahrscheinlich im 4. Jahrhundert durch Anbringung eines Grabes in dem Arcosolium schwer geschädigt wurde[3]. Neben dem guten Hirten, der das wiedergefundene Lamm auf den Schultern trägt, sieht man zwei seiner Jünger, welche das herabströmende Wasser auffangen, um es den unten harrenden gelehrigen Lämmern mitzutheilen, also die Andeutung der Taufe.

Eine besonders reiche Ausbildung der pastoralen Seite der Scene bietet eine Medaille aus dem 2.—3. Jahrhundert, wo der Pastor unter dem mystischen Oelbaum steht und den Hund zu seinen Füssen hat[4]. Anderwärts erscheint der Hirt zwischen den Aposteln, deren jeder ein Lamm zu seinen Füssen hat. Wiederholt sieht man ihn auch zwischen den Darstellungen der vier Jahreszeiten. Auf Goldgläsern bemerkt man neben den zwei Schafen zu Seiten des Hirten noch zwei Bäume, in welchen man (ob mit Recht?) die Sinnbilder der *Ecclesia ex circumcisione* und der *Ecclesia ex gentibus* vermuthet hat. Auffallend ist auf einem Goldglas, dass nicht nur die Tunica des Hirten mit einem Purpurstreifen verziert ist, sondern auch die Schafe roth gefärbt sind, — wol eine Anspielung auf das Blut der Martyrer und die messianische Stelle Is. 63, 2—3[5]. Nur flüchtig sei daran erinnert, dass nach einigen Vätern[6] das Thier, welches der Hirt auf den Schultern trug, ein Bild nicht nur der sündigen Menschheit, sondern auch des vom Herrn zum Leiden angenommenen Fleisches war.

Zwei Attribute des guten Hirten bedürfen noch einer besondern Betrachtung: der Hirtenstab und der Milcheimer. Dass sie nicht eines selbständigen Sinnes bare Beigaben sind, geht daraus hervor, dass sie auch für sich allein, losgetrennt von dem Pastor, auftreten. Der Stab kommt mit und ohne Krümmung vor; man sieht in ihm das Symbol der Hirten gemalt und speciell in dem gekrümmten *Pedum* die Idee des Sammlers der zerstreuten Heerde, in dem geraden *(Agolum)* mehr die der Hut der widerspänstigen Schafe (?). Im Anschluss an eine Aeusserung des Hilarius hat man auch die Ernährung der Lämmer durch die Speise der göttlichen Lehre und, sicher mit mehr Grund, in der Verbindung des Stabs mit der *Mulctra*, dem Milcheimer, eine eucharistische Beziehung gefunden. Auf einem Fresco in einem der ältesten Cubicula von S. Lucina stehen Milcheimer und Stab zwischen Lamm und Widder auf einem Altar: hier glaubt de Rossi unzweideutig das mystische Opfer zu

---

[1] Aringhi Roma sotterranea I 581.

[2] De Rossi Bull. 1867, p. 82—84. Aehnlich auf einem Grabstein bei Kraus Real-Encykl. II 90, Fig. 60.

[3] De Rossi Roma sotterranea II tav. agg. A; III tav. 9.

[4] De Rossi Bull. 1869, p. 42, tav. 1.

[5] Vgl. dazu Petr. Chrysol. Serm. CLIV. Prudent. Peristeph. IV 190 *(turba ... purpureorum)*.

[6] Melito in Spic. Solesm. III 33. — Zeno II tract. 55. — Theodoret. Opp. IV, dial. 3 (ed. Schulze [1772] p. 258). Dazu Garrucci Vetri p. 60 sq.

erkennen[1]. Dass, wie Heuser glaubt[2], der Hirtenstab schon früh auch die Andeutung des Kreuzes in sich trage, nehme ich nicht an; doch ist dies auf späteren Bildern (Mosaiken des Jahres 440 in S. Nazario e Celso in Ravenna) unleugbar der Fall.

In den rein pastoralen Scenen mag der Milcheimer nur als Beiwerk aufzufassen sein. Das ist aber unzulässig, wo er selbständig oder in Verbindung mit dem Stab (auch auf dem Mosaik von S. Costanza nachgewiesen[3]), oder, wie auf dem Bilde in S. Pietro e Marcellino (Fig. 34), von einem Nimbus umgeben auf dem Rücken eines Lammes erscheint. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die Milch als Sinnbild der Eucharistie galt; schon der Alexandriner Clemens nennt die Christen γαλακτοφάγοι; in der Vision der hl. Perpetua und bei Ambrosius erscheint uns ein Milchkäse als Symbol der Eucharistie: ‚*Video*', heisst es in jener, ‚*hominem in habitu pastoris oves mulgentem . . . et de caseo quod mulgebat dedit mihi quasi buccellam.*' Man muss sich die Augen absichtlich verschliessen, um in dieser Stelle eines der ältesten christlichen Documente nicht eine klare Illustration gewisser Katakombenbilder zu sehen[4].

Noch sei hervorgehoben, dass auf zwei Sarkophagen der gute Hirte die Brodvermehrung vornimmt[5].

Der Pastor bonus war das erste Sujet, dessen sich die früheste statuarische Kunst der alten Christen bemächtigte. Wir kommen bei der Darstellung der Sculptur auf diese Statuetten des guten Hirten zurück; hier sei nur daran erinnert, wie auch in dieser Thatsache ein Beweis für die ausserordentliche Popularität und das hohe Alter und Ansehen dieses Symbols liegt[6].

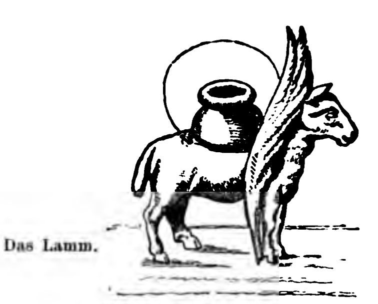


Fig. 34. Lamm mit dem Milcheimer. (Aus der Katakombe von S. Pietro e Marcellino.)

Das Lamm.

Das Lamm tritt uns in den Hirtenscenen überall zunächst als Sinnbild des Gläubigen entgegen; bald auch, wie auf dem Grabstein des Faustinianum in S. Lucina, als selbständiges Bild des Christen ohne den Hirten. Im selben Sinne werden wir zwei Lämmer wol als Andeutung eines christlichen Ehepaares zu fassen haben, und ebenso stellen die beiden Lämmer, welche die Orans (das Bild der Kirche) umgeben, auf Deckengemälden und Grabsteinen wol die Gemeinde der Gläubigen dar. Das sind alles Illustrationen zu Aeusserungen wie diejenigen Cyprians (*una est aqua in Ecclesia sancta, quae oves facit*, Ep. LXXI), Cyrills (λογικὰ πρόβατα) und Petrus' Chrysologus (*vos filioli dominici gregis portio copiosa, niveo et divino vestita iam vellere*, Serm. CLXXIII)[7]. Von da ist es nur ein Schritt zu der auf dem spalatinischen Marmor[8] und auf den Mosaiken uns entgegentretenden Symbolik der zwölf (oder andeutungsweise sechs) Lämmer als der Vertreter der Apostel. Dass man an diese

[1] De Rossi Roma sotterranea I 349, tav. 12.
[2] Bei Kraus Real-Encykl. I 668.
[3] De Rossi Musaici crist. Lf. 17, 8.
[4] Vgl. de Waal und Heuser bei Kraus Real-Encykl. II 394. 450.
[5] Le Blant bei de Rossi Bull. 1887, p. 47.
[6] Für den Pastor bonus vgl. noch Real-Encykl. II 588 f. — Bergner Der gute Hirt. Berl. 1890.
[7] Vgl. weitere Ausführungen bei Martigny Étude archéol. sur l'agneau et le bon Pasteur. Mâcon 1860. De Waal bei Kraus Real-Encykl. II 267. — Münter a. a. O. I 81.
[8] De Rossi Bull. 1891, p. 122; 1892, 1 f.

schon bei dem Sarkophag des Iunius Bassus denken dürfe, nehme ich nicht an; in den hier zur angeführten Zwölfzahl gehäuften Lämmern sehe ich vielmehr nur das Bild der Gläubigen.

War der Menschensohn schon Joh. 1, 29 als das Lamm Gottes bezeichnet worden, welches die Sünden der Welt trägt, und hatte die Apokalypse 5, 6 von dem Lamme mit den sieben Hörnern und sieben Augen, das in der Mitte des Thrones steht, gesprochen, so musste darin eine Aufforderung liegen, das Lamm Gottes als specifisches Sinnbild Christi zu verwenden. Es scheint indessen nicht, dass das vor dem 4. Jahrhundert geschehen sei. Von da ab beginnen die Darstellungen des *Agnus Dei* auf einem Hügel oder Berge, welchem die vier Paradiesesströme entquellen. Auf dem Haupte trägt es zuweilen das Monogramm Christi (vgl. z. B. die Lampe Fig. 35, wo über dem Monogramm noch die Taube sitzt), zuweilen erscheint schon der Nimbus um das Haupt, bald auch das Kreuz. Sarkophage und Glasschalen scheinen die ersten Beispiele dieses Typus zu bieten, den dann spätere Katakombenbilder und namentlich die Mosaiken häufig wiedergeben. Die Schilderung, welche Paulin von Nola von dem in der Felixkirche zu Nola angebrachten Gemälde entwirft, lässt uns auf die Popularität dieser Composition zu Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts schliessen; auch er spricht von dem in Gestalt der Taube von oben herab über das Lamm hinschwebenden Heiligen Geist und dem blutigen Kreuze, unter welchem des Lammes Gestalt steht. Noch etwas später fällt die den Byzantinern besonders geläufige Art, das Lamm mit dem Kreuze auf dem Throne liegend, in der sogen. Etimasia, vorzustellen. In Rom sehen wir auch auf späteren Bildern, wie in dem Coemeterium S. Pietro e Marcellino, Christus thronend zwischen Heiligen und unter ihm das mit dem Monogramm in einem Nimbus gekrönte Lamm auf dem Hügel mit den vier Quellen. Längere Zeit hindurch erfreuten sich diese Lammesbilder offenbar eines besonderen Vorzuges, bis allmählich die Crucifixdarstellungen häufiger wurden und aus nicht völlig durchsichtigen Gründen dann das Concilium Quinisextum (692) die Lammesbilder verbot. Der merkwürdige Kanon dieser Synode lautet: ‚Auf einigen Gemälden der ehrwürdigen Bilder wird das von dem Finger des Vorläufers gezeigte Lamm vorgestellt, das als ein Typus der Gnade gilt und uns das wahre Lamm durch das Gesetz, Christus unsern Gott, vorbildet. Wir nehmen also die alten Typen und Schatten, welche der Kirche als Zeichen und Vorbilder der Wahrheit übergeben sind, an, schützen die Gnade und die Wahrheit, diese als die Erfüllung der Wahrheit empfangend. Damit nun das Vollkommene auch mit Farben vor Aller Augen dargestellt werde, befehlen wir, dass die menschliche Gestalt Christi unseres Gottes, der die Sünde der Welt trug, auch von jetzt an in den Bildern anstatt des alten Lammes errichtet, ausgehauen und gemalt werde; damit wir durch dieselben die Hoheit der Erniedrigung des göttlichen Wortes erkennen und zur Erinnerung seines Wandels im Fleische, seiner Leiden und seines selig-



Fig. 35. Lampe.
(Nach de Lasteyrie Mém. des antiq. de la France XII pl. 5.)

machenden Todes und der daraus erwachsenen Erlösung der Welt geleitet werden.'[1]

Im Morgenlande scheint dieser Kanon auf das Emporkommen der Crucifixbilder bestimmenden Einfluss gehabt zu haben. Die lateinische Kirche dagegen nahm die Beschlüsse des Trullanums von 692 nicht an; auch die nachträgliche Bestätigung eines Theils derselben durch Papst Hadrian I kam dem Kanon 28 nicht zu gute, und es erklärt sich daher, wenn der Lyoner Diakon Florus im karolingischen Zeitalter ebenso wie Paulinus von den Lammesbildern preisend spricht und Sergius III im 10. Jahrhundert Crucifixe anfertigen liess, welche theils das Bild des Gekreuzigten theils das Lamm aus Gold und Edelsteinen gefertigt darstellten[2]. Das Museo Cristiano des Vatican besitzt hervorragende Arbeiten dieser Art, wie denn das *Agnus Dei* überhaupt im Abendland nie ausser Brauch[3] kam und gerade Stations- und Processionskreuze mit Vorliebe auf der Rückseite des Crucifixes das Lamm Gottes darstellten.

In den bisher behandelten Sujets haben wir die ältesten und gesichertsten Sinnbilder der altchristlichen Kunst kennen gelernt. Viel umstrittener ist der symbolische Charakter einer Reihe anderer Zeichen und Bilder, hinsichtlich deren man das Zugeständniss machen muss, dass ihr symbolischer Charakter im Alterthum nicht so allgemein anerkannt gewesen zu sein scheint und dass ihre Anwesenheit auf Epitaphien oft anderen als symbolischen Absichten ihren Grund verdankt. Wir werden uns daher in Bezug auf diese Bilder kürzer halten dürfen.

Beginnen wir mit denjenigen aus dem Thierreich.

Hier erhebt sich zunächst die Frage, ob und inwieweit wir bei dem Studium der altchristlichen Thiersymbolik berechtigt sind, uns auf ein Buch zu stützen, welches für die mittelalterliche Ikonographie unzweifelhaft grosse Bedeutung besitzt. Es ist der ‚Physiologus'. Unter diesem Titel besitzen wir ein im christlichen Alterthum bereits verbreitetes, im Mittelalter in lateinischer Uebersetzung wie in den Volkssprachen viel gelesenes Werk, welches uns von den meist fabelhaften Eigenschaften wirklich existirender oder auch fabelhafter Thiere und Pflanzen Nachricht gibt und an die Angabe dieser Eigenschaften moralische oder mystische Auslegungen knüpft. Da ist vom Löwen, der Sonnen-Eidechse, dem Charadrius, dem Pelikan, dem Nachtraben, dem Adler, dem Phönix u. s. f. die Rede. Der Baum Peridexeion wird als Bild der Dreifaltigkeit erklärt. Löwe und Einhorn symbolisiren das Mysterium der Incarnation. Eine zweite Eigenschaft des Löwen sinnbildet die Gottheit Christi, während die Verbindung der beiden Naturen in Christus durch den doppelten Adlerstein dargestellt wird. Den Sündenfall und die Erlösung finden wir in den Eigenschaften des Elephanten und Pelikan angedeutet; auf letztere werden auch die Geschichten von den Tauben, vom indischen Stein, der Feige, vom Charadrius und Nyktikorax bezogen. Für die Auferstehung wird wieder eine dritte Eigenschaft des Löwen, dann die Fabel vom Phönix und vom Panther benutzt. Recht seltsam nimmt sich die Monogamie der Krähe und Turteltaube als Symbol der mystischen Ehe Christi und seiner Kirche aus. Wie

Der Physiologus.

[1] LABBÉ Concil. III 1177. — Coll. Reg. — HEFELE Conciliengesch. III[2] 340.
[2] Vgl. BORGIA De cruce Vaticana p. 40.
[3] Auch CLAUDIUS VON TURIN verehrt die Lammesbilder: ‚Isti', heisst es bei ihm, ... ‚perversorum dogmatum auctores agnos vivos volunt vorare et in pariete pictos adorare.'

der Herr die Macht des Teufels überwindet, zeigen die Geschichten vom Hirsch, dem Ichneumon und Hydrus, während die Bosheit und betrügerische List des Teufels in den schlimmen Eigenschaften des Fuchses, Igels und Walfischs dargestellt wird. Dem Rebhuhn ahmt der Mensch nach, indem er Verstand gewinnt und sich zum Herrn und seiner Sache zurückwendet. Satans ohnmächtige Wuth darüber charakterisirt der Onager, seine schliessliche Verwerfung der Affe. Der alte griechische Text[1] des Buches bezieht sich für alle diese schönen Dinge auf den ‚Physiologus', unter dem sich vielleicht Aristoteles mit einem apokryphen Tractat verbirgt. Was seine Entstehungszeit anlangt, so nimmt Lauchert[2], welchem wir die neuesten Untersuchungen über den ‚Physiologus' verdanken, an, es sei derselbe vor der Ausbildung der gnostischen Aeonensysteme, also etwa im ersten Viertel des 2. Jahrhunderts entstanden. Im Zusammenhange mit dieser Annahme lehnt Lauchert den von Pitra behaupteten gnostischen Ursprung der Schrift ab. Mit letzterm dürfte er recht haben; dagegen ist eine so frühe Entstehung des Buches wenigstens in der vorliegenden Recension nicht zuzugeben, da die Ausführungen seines Textes hinsichtlich der Lehre von der Trinität, Incarnation und der hypostatischen Union die dogmengeschichtliche Entwicklung des 4. Jahrhunderts voraussetzen, und auch die volle Ausbildung des allegorischen Interpretationssystems das Vorausgehen der an Origenes anknüpfenden alexandrinischen Exegese in sich schliesst. Dass sich bei Justin, Clemens Alexandrinus, Origenes, Tertullian bereits deutliche Spuren einer Benutzung des Buches finden (Origenes In Gen. hom. XVII 5 erwähnt geradezu den ‚Physiologus'), beweist nur, dass diesen Vätern ein ähnliches Werk vorgelegen hat, welches dem heutigen Text als Grundlage dient. Ob Ambrosius, Hieronymus und Augustinus, welche alle vielfach den Physiologus benutzten, gerade diesen unsern Text gekannt haben, bleibt noch zu untersuchen. Jedenfalls scheint nicht anzunehmen zu sein, dass der Physiologus in seiner jetzigen Redaction auf die Ausgestaltung der vorconstantinischen Thier- und Pflanzensymbolik einen starken Einfluss gehabt hat, wenn auch seit Ende des 4. Jahrhunderts ein solcher sich mehr und mehr bemerklich zu machen beginnt.

Die Clavis des Melito.

Noch viel weniger kann, um dies hier einzuflechten, davon gesprochen werden, dass das von Pitra unter dem Namen des Melito (Bischof von Sardes um 195) und unter dem Titel *Κλείς (Clavis Scripturae)* veröffentlichte Glossar zu biblischen Ausdrücken, deren mystische Bedeutung auseinandergesetzt wird, eine Einwirkung auf die altchristliche Symbolik gehabt habe. Dies Werk ist nichts anderes als eine Zusammenstellung aus den Schriften späterer abendländischer Kirchenväter von Augustinus und Gregor d. Gr. herab bis zu Pier Damiani; erst zu Ende des 11. Jahrhunderts scheint es seine abschliessende Redaction erlangt zu haben[3].

[1] Den griechischen Text gab 1855 Pitra auf Grund von Pariser Handschriften und mit Benutzung der beiden älteren Ausgaben des Luis Ponce de Leon (1587) und des Mustoxydes im III. Bd. des Spic. Solesmense heraus; dann Lauchert Gesch. des Physiologus (Strassb. 1889) S. 229 f. Die Hauptausgabe des lateinischen ‚Physiologus' verdanken wir Cahier und Martin (Mél. d'arch. et d'hist. II—IV).

[2] a. a. O., besonders S. 64.

[3] Pitra in Spic. Solesm. II 3, 1. Eine kürzere und ursprünglichere Redaction gab Pitra nach einer Handschrift des 10. Jahrhunderts in Anal. sacr. II. Betreffs der Abhängigkeit des Buches von Augustin siehe Rottmanner und Duchesne im Bulletin critique 1885, Nr. 3 u. 10. Dazu Seitz in ‚Theologische Studien und Kritiken' 1857, S. 584 f.

Die Schlange. Die Bedeutung der Schlange als Symbol des Satans war durch die biblische Geschichte des Sündenfalls angegeben; in diesem Sinne begegnet sie uns auf den zahlreichen Darstellungen des Sündenfalls (s. unten) und der Tödtung der zu Babylon verehrten Schlange durch den Propheten Daniel (s. unten). Piper hat vermuthet, dass bei Ausarbeitung dieser Scenen ein Anschluss an heidnische Kunsttypen aus dem Herculesmythus platzgegriffen habe. Das ist nicht unmöglich, braucht aber bei der selbstverständlichen Einfachheit des Sujets nicht nothwendig angenommen zu werden. Den von Daniel getödteten Drachen wird man wol auch mit Heuser[1] auf einem Goldglas wiederfinden dürfen, auf welchem Garrucci Moses mit der ehernen Schlange sehen will (Fig. 36). Die zweite hier auftretende Person ist vermuthlich Christus, wie auf einem Goldglasfragment der ehemaligen Sammlung Disch in Köln. Die von Melito weiter angegebene Deutung der Schlange auf die gottlosen Menschen (*serpentes, diaboli vel homines impii,* mit Bezugnahme auf Matth. 23, 33) ist auf altchristlichen Denkmälern sicher nicht nachzuweisen. Ebensowenig scheint mir erweisbar, dass die Schlange auf einem derselben als Sinnbild des Erlösers erscheine. Die dafür von Heuser angerufene Medaille, welche die Schlange um das Kreuz bezw. das Monogramm gerollt mit der Inschrift SALVS zwischen zwei Tauben bietet, beweist diese Annahme nicht, denn auch hier kann die Schlange nur als das durch Christus überwundene böse Princip aufgefasst werden, wie dies öfter auf Schmuckgegenständen des christlichen Alterthums und auf Thonlampen nachgewiesen ist. Auf einer in drei Exemplaren bis jetzt aufgewiesenen Thonlampe des 5.—6. Jahrhunderts steht Christus mit dem Kreuz in der Rechten da, zu seinen Füssen die Schlange durchbohrend, zu deren einen Seite ein Drache aufsteigt, zu deren andern Seite eine Viper sich windet; unter der Schlange gewahrt man den Löwen: — wol die früheste Darstellung der in den Portalsculpturen der romanischen Kunst so häufigen Illustration zu dem Ps. 90, 13 (*super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem),* welchen der Priester täglich im Completorium betet (Fig. 37)[2]. Eine andere Lampe, aus Pato, dem 5. Jahrhundert angehörend, zeigt das Haupt



Fig. 36. Goldglas.



Fig. 37. Thonlampe.

[1] Vgl. Heuser bei Kraus Real-Encykl. II 733.

[2] De Rossi Bull. 1867, p. 12; 1874, p. 130.

des Drachen mit dem todbringenden Apfel im Rachen, von dem Kreuze durchbohrt, auf welchem die Taube sitzt, während auf dem andern Theil der beckenähnlichen Lampe als Gegenstück der Delphin das eucharistische Brod des Lebens im Munde trägt [1]. Heuser fasst in demselben Sinne den Draco auf, welcher, von dem Labarum überstiegen, sich auf Münzen Constantins und seiner Söhne findet und so auch auf dem Bilde dargestellt war, welches Constantin in der Vorhalle seines Palastes hatte anbringen lassen (Euseb. Vita Const. III 3). Diese Ausdeutung erscheint mir nicht wahrscheinlich. Der Drache war seit den Zeiten Traians das von den Parthern entlehnte Feldzeichen der Cohorten, während den Legionen das Bild des Adlers vorgetragen wurde. Dieser Gebrauch ist wahrscheinlich durch das Christenthum nicht abgeschafft worden; von ihm ging die Bezeichnung *Draconarius,* wie der Fähnrich der Cohorten hiess, auch auf die Fahnenträger über, welche bei christlichen Processionen das Kreuz oder eine dem Labarum ähnliche Fahne trugen. Sehr bezeichnend ist, dass noch bei Jonas von Orléans (also um 843) das Labarum geradezu Draco genannt wird [2]. Ich vermuthe daher, dass auf den erwähnten Bildwerken und Münzen Constantins, dem synkretistischen Zuge der letzten Jahre seiner Regierung entsprechend, eher mit Absicht das traditionelle Cohortenzeichen des Draco beibehalten und mit dem Labarum combinirt worden ist (Fig. 38).

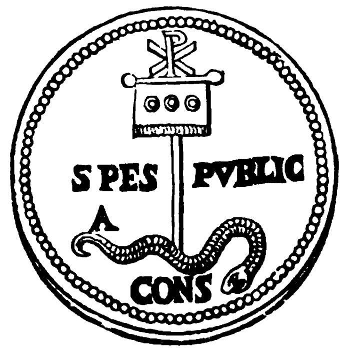


Fig. 38. Von einer constantinischen Münze.

Dass an der Stelle Christi auch christliche Martyrer und Heilige die Schlange mit dem Kreuz durchbohrend vorgestellt werden, ist ein im allgemeinen nur der Ikonographie des Mittelalters eigener Typus, welcher die Ueberwindung des Heidenthums ausspricht und zusammenzuhalten ist mit der Legende so vieler mittelalterlichen Glaubensboten (z. B. des hl. Pirmin auf der Insel Reichenau), welche ihr apostolisches Werk damit beginnen, dass sie den irdischen Boden ihrer Wirksamkeit von dem Gezücht der Nattern und den Lindwürmern befreien. Dass auch altchristliche Bildwerke ein derartiges Beispiel bieten, bezweifelt de Rossi; doch macht derselbe darauf aufmerksam, dass die hl. Perpetua in ihrer Vision die Ankündigung ihres endlichen Sieges darin erblickt, dass sie auf das Haupt des Drachen tritt, — eine Scene, welche vielleicht in einem allerdings hinsichtlich seines christlichen Ursprungs zweifelhaften Mosaik aus Karthago wiedergegeben ist. Dementsprechend könnte man auch mit Marucchi auf einer Broncemedaille byzantinischen Typs (5.—6. Jahrhundert) den hl. Laurentius sehen, wie er die Schlange niedertritt. Einen ähnlichen Gedanken wird das Mosaikbild der hl. Euphemia aus dem Jahre 688 veranschaulichen wollen [3].

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass die frühesten Nachrichten über Kunstwerke der Gnostiker auch von Schlangenbildern reden. Der Schlangen-

[1] De Rossi Bull. 1868, p. 64. 77; 1869, p. 16. Vgl. ein Thongefäss des 5. Jahrh. Bull. 1874, p. 132, und ein Elfenbeindiptychon des 4. (?) Jahrhunderts, Gori Thes. Dipt. III tav. 4.

[2] Ion. Aur. De cultu imaginum II 345 (Migne t. CVI). Vgl. Garrucci Stor. I 438.

[3] Vgl. de Rossi Bull. 1887, p. 49. Dazu Bull. 1884—1885, p. 44. — Marucchi in der Röm. Quartalschr. I (1887) 316—329, Taf. 10.

cultus der Semiten ist bekannt [1]. Der Zusammenhang desselben mit den auf den sogen. Abraxen, von welchen wir noch später zu sprechen haben, ist unleugbar; er wird durch die Nachrichten der häresiologischen Quellen über die ophitischen Gnostiker erläutert [2].

Der Adler. Der Adler, im Alten Testament öfter als Sinnbild der Stärke und Schnelligkeit erwähnt, wird namentlich mit Rücksicht auf Ps. 102, 5 *(renovabitur ut aquilae iuventus tua)* in der altchristlichen Litteratur vielfach als Symbol der in Christo gegebenen Erneuerung, auch der Auferstehung (so bei Ambrosius) und des Kampfes gegen den Satan (ebenda) aufgefasst. Gleichwol war es schwer oder unmöglich, ein dieses Symbol darbietendes Bildwerk altchristlicher Epoche festzustellen. Die schon früher bekannten Darstellungen des Adlers mussten als rein ornamental aufgefasst werden: so z. B. einige Coemeterialgemälde, wie das in einem Cubiculum von S. Lucina [3]; so die auf den Mosaikböden von Capua und Valence [4]; so wol auch auf der schönen von de Rossi publicirten Elfenbeinpyxis von Karthago [5]. Auf einem Grabstein von Lyon hat der Adler wol nur die Bedeutung eines sprechenden Emblems, das den Namen des Todten, *(Aqui)lius*, erläutern soll [6]. Neuerdings glaubt indessen de Rossi [7] mit Le Blant dem Adler eine symbolische Bedeutung zuschreiben zu dürfen auf jener Gruppe südgallischer Sarkophage des 4. Jahrhunderts, welche das constantinische Monogramm Christi in der von den Krallen des Adlers gehaltenen Krone zeigen. Die betreffenden Denkmäler sind leider zu schlecht erhalten, um sichere Schlüsse zu gestatten. Mir scheint, dass, ähnlich wie bei den Drachen, hier eine Combination vorliegt, welche das gewohnte Legionsfeldzeichen, den Adler (vgl. Veget. De re militari I 23), beizubehalten und mit dem Labarum zu verbinden suchte.

Der Löwe. Ebenso ungewiss dünkt mir die Verwendung eines andern Fürsten der Thierwelt in unseren altchristlichen Bildwerken. Mit Rücksicht auf biblische Stellen, wie Offb. 5, 5, galt der Löwe den Vätern allerdings als ein Sinnbild Christi; wiederum aber auch, auf Grund von Ps. 56, 4—5; 90, 13. 1 Petr. 5, 8, als dasjenige des Teufels, der umhergeht wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge, — Allegorien, welche wir bei Augustin sogar nebeneinandergestellt sehen. Für keine derselben lassen sich monumentale Belege beibringen. Da man glaubte, der Löwe schlafe mit offenen Augen, so galt er auch als Symbol der Wachsamkeit (vgl. Is. 21, 8). Man führt darauf die Anwesenheit der Löwen vor orientalischen und griechischen Tempeln, selbst vor demjenigen zu Jerusalem (1 Par. 28, 17) zurück und glaubt in diesem Sinne auch die zwei Löwen neben der Arche und dem siebenarmigen Leuchter auf Goldgläsern [8] wie an den Portalen altchristlicher Kirchen Roms erklären zu sollen. Man beruft sich dafür auf Denkmäler, welche Ciampini aus römischen Kirchen veröffentlicht hat; aber die bei ihm abgebildeten Löwen sind entweder antik bezw. orientalisch oder mittelalterlich;

---

[1] Ciampini Vet. mon. II 618, tab. 35.

[2] Vgl. Baudissin Studien zur semitischen Religionsgesch. (Lpz. 1876) Bd. I. — De Gubernatis Zool. Myth. II 388. — Squier The Serpent Symbol and the worship of the reciprocal Principles of Nature. New York 1851.

[3] De Rossi Roma sotterranea I tav. 16. Vgl. Wilpert in Zeitschr. für kathol. Theologie 1888, p. 160.

[4] Garrucci Stor. tav. 277.

[5] De Rossi Bull. 1891, p. 53, tav. 4—5.

[6] Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule I 158.

[7] De Rossi Bull. 1891, p. 54.

[8] Buonarruoti Vetri tav. 2 [3]. Perret Catacomb. IV pl. 28 [61]. 24 [23. 29]. Vgl. den Art. ‚Löwe' des Dr. Münz Real-Encyklopädie II 343.

für das christliche Alterthum ist damit nichts bewiesen, und Ciampini selbst will keine allegorische Bedeutung derselben bei den alten Christen annehmen[1].

Der Hahn hatte schon in der vor- oder ausserchristlichen Vorstellung der Alten eine allegorische Bedeutung. Mit dem Morgenstern zusammen sollte er auf die Gewohnheit deuten, das Tageswerk mit dem Tagesanbruch zu beginnen[2]. Die geläufigen Volksvorstellungen in Verbindung mit der Erinnerung an die Verleugnung Petri (Marc. 14, 30) mussten den Hahn als Bild der Wachsamkeit auch den Christen empfehlen, und so finden wir ihn, zugleich als Herold des Lichts, bei Prudentius (I Cathem.), Hilarius und Ambrosius gefeiert. Dass er als Symbol in der Kunst verwendet wurde, folgt daraus nicht, und ich finde für sein selbständiges Auftreten als solches keinen sichern Beleg. Auf den Sarkophagsculpturen begegnet er uns oft zu Füssen des Apostels Petrus oder auf einer Säule stehend in der Scene der Verleugnung. Seine Anwesenheit auf Grabsteinen dürfte aber stets auf persönliche Rücksichten oder Liebhabereien zurückzuführen sein, und nur einige geschnittene Steine legen eine symbolische Scene nahe: ein Jaspis im Besitz des Herrn Drury-Fortnum, wo der Hahn über dem Schiff steht, und ein von Perret publicirter Stein, welcher den Hahn mit dem Monogramm Christi über ihm zeigt. Der Hahn.



Fig. 39. Mosaik von einer Grabplatte. (Perret IV pl. 7.)

Es ist bekannt, wie beliebt im alten Rom schon der Hahnenkampf *(‚pulli pugnant‘)* war. Die Darstellungen desselben auf Lampen u. s. w. waren daher nicht selten, und man begegnet ihnen auf christlichen Grabsteinen, Sarkophagen (wie dem berühmten der Villa Ludovisi[3]), auf einem in den Katakomben gefundenen Mosaik des lateranensischen Museums (Fig. 39). Es ist mir schwer, der Ansicht[4] beizupflichten, dass hier eine Beziehung auf den guten Kampf des Christen vorliege, und nicht vielmehr eine Lieblingsbeschäftigung des Lebens vorgestellt wird.

Der Pfau, sehr oft in der profanen wie altchristlichen Kunst (so als Bindeglied in den concentrischen Kreisen von S. Callisto) als rein decoratives Füllstück verwendet, war im Alterthum der Juno geheiligt und begleitet daher die Diva in der Apotheose der Kaiserinnen, auf Münzen mit der Umschrift CONSECRATIO. Man wird ihm daher eine allegorische Bedeutung hier nicht absprechen dürfen. Auch die Christen scheinen ihn frühzeitig als Sinnbild der Unverweslichkeit angenommen zu haben, vielleicht mit Rücksicht auf die auch von Augustin bestätigte Sage von der Unverweslichkeit des Pfauenfleisches. In diesem Sinne glaubte man ihn in Verbindung mit den vier Jahreszeiten in S. Callisto und in der Katakombe S. Gennaro zu Neapel annehmen zu dürfen; ebenso in Mailand, weiter in der Kapelle des Oceanus u. s. w. Es ergibt sich daraus die Bedeutung weiterer Der Pfau.

[1] Vgl. Ciampini l. c. I c. 3; p. 35, tab. 17.

[2] So in der Grabschrift einer Frau bei Antipater Sidonius (Anthol. Pal. VII 424) und auf der folgenden Grabschrift, ebd. 428. Vgl. dazu Artemidor. p. 147, 15 (ed. Hercher) u. Max Fränkel in der Arch. Ztg. XLII (1884) 141 f. Irrthümlicherweise sieht Ludw. Gerlitt den Hahn als Symbol der Auferstehung auf einer Grabstele (Hist.-philosoph. Aufsatz zu Curtius' 70. Geburtstage).

[3] Vgl. V. Schultze Arch. Stud. S. 113.

[4] Vgl. de Rossi Bull. 1868, p. 83. — De Waal in Kraus Real-Encykl. der christlichen Alterth. I 642 f.

Beigaben, von denen man den Pfau begleitet sieht: so findet man ihn mit dem Siegeskranz in den Krallen oder mit dem Oelzweig, oder es sitzen zwei Pfauen auf dem Rande eines mit Brod gefüllten Gefässes oder an einem Kruge trinkend. Auf den Denkmälern Syriens sind Pfauen mit dem Monogramm oder einem Gefässe beliebt, ganz besonders aber in Ravenna, auf dessen Sarkophagen statt der Tauben oder Lämmer zwei Pfauen zu Seiten des *Vas* oder des Monogramms, manchmal mit Palmbäumen, oft wiederkehren. Dahingestellt muss bleiben, ob der Pfau auf dem Globus, wie auf einem Fresco von S. Pietro e Marcellino (Fig. 40), und mit Sternen, wie auf einem andern von S. Nazario in Mailand, bloss decorativ oder symbolisch aufzufassen ist. De Waal will endlich den Pfau auch als Symbol der Taufgnade erweisen und beruft sich dafür auf die Verbindung desselben mit dem Traubengewinde auf dem Sarkophag der Costanza im Vatican und einem andern im Vorhof von S. Lorenzo, auf die Reliefs auf den Epitaphien der Petronia (jetzt im Museo des Camposanto) und der Aurelia Proba (im Lateran), wo Pfau und Widder zusammengestellt sind; ferner auf die Pfauen in der Orpheus-Scene von S. Domitilla, in der Oceanuskrypte in S. Callisto, im Coemeterium der hl. Priscilla. Er will aus dieser Symbolik dann namentlich erklären, dass der Pfau in der Decoration der Baptisterien zu Ravenna, Cividale, Neapel, S. Giovanni beim Lateran mit so entschiedener Bevorzugung dargestellt wurde. Aber alle diese Beispiele lassen sich theils durch das Bedürfniss der Decoration, theils durch die Bedeutung des Pfauen als Sinnbild der durch die Wiedergeburt gewährleisteten seligen Unsterblichkeit hinreichend erklären.

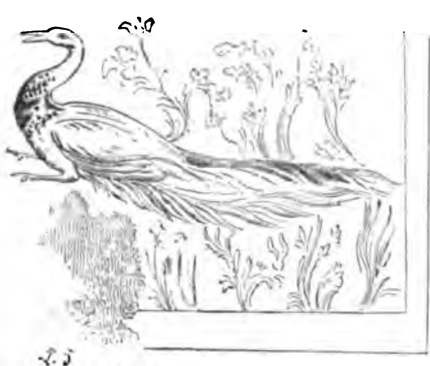


Fig. 40. Von dem Gemälde de' cinque santi. (De Rossi Roma sotterr. III tav. 1—3.)

Der Phönix.

Nahe verwandt dem Pfauen ist ein anderer Vogel, der sich in dem Mythus der vorchristlichen Zeit einer grossen Berühmtheit erfreute. Aegypten scheint die Heimat der Sage vom Phönix zu sein[1], unter welchem man eine Reiherart (den Bennu) verstand, welche zur Zeit der Nilschwelle in Aegypten einwanderte und damit den Anfang des neuen Jahres bezeichnete. Der mythische φοῖνιξ war das Symbol einer astronomischen Zeitperiode geworden; er erschien nach den Einen alle 500 Jahre, nach Anderen jährlich; seit den Ptolemaiden ward er mit der Sothisperiode (von 1460 Wandeljahren = 4 × 365) in Verbindung gebracht. Die Sykomore war ihm in seinem Tempel zu Ha-Bennu heilig; auf einer solchen sollte der Vogel über Weihrauchkörnern entstehen, indem eine Flamme emporloderte. Er wird dann auch zur Seele und Unsterblich-

[1] Die Litteratur über den Vogel Phönix ist sehr reich, von Jac. Thomasius (Exerc. de stoica mundi exustione. Lips. 1682) anfangend. Doch kann die Mehrzahl der älteren Schriften jetzt als ziemlich werthlos beiseite gelassen werden, nachdem Fr. Schöll den Gegenstand in seiner akademischen Rede ‚Vom Vogel Phönix' (Heidelb. 1890) in meisterhafter Weise behandelt hat. Ueber den ägyptischen Phönixmythus s. jetzt Robiou in ‚Le Muséon' 1887, Erman Aegypten II 368. Von der älteren und sonstigen Litteratur ist etwa noch zu nennen: Creuzer Symb. und Myth. II 163. Piper Myth. I 446. Grässe Beitr. zur Litteratur und Sage des Mittelalters (Dresd. 1850) S. 71 f. — Paulus Cassels ‚Phönix und seine Aera' (Berl. 1879) ist ein Muster kritikloser Gelehrsamkeit.

keit (Osiris) in Beziehung gebracht, auch im Ei gefunden. Der Name φοῖνιξ wird von Lepsius von dem Landesnamen Phönicien hergeleitet, und nur die Gleichnamigkeit des Vogels und der Pflanze scheint bedingt zu haben, dass die Palme an Stelle der Sykomore trat und als Sinnbild des Jahres bei den Aegyptern verwendet wurde. In der griechischen Litteratur finden wir die früheste Erwähnung des Phönix bei Hesiod, dann durch Vermittlung des Hekataeus bei Herodot (II 73). Nach Aussage der Einwohner von Heliopolis in Unterägypten wird da erzählt: nach dem Tode des alten Phönix bereite der junge Phönix aus Myrrhe ein Ei, höhle es so weit als möglich aus und lege den Vater hinein; das mit frischer Myrrhe verschlossene und auf sein früheres Gewicht gebrachte Ei trage er dann aus Arabien nach Heliopolis — einmal in je 500 Jahren. Erst die alexandrinische Zeit brachte den Mythus vom Phönix zu rechter Blüte, indem sie ihn zur Verherrlichung der Ptolemaiden ausnutzte. In Rom wanderte derselbe seit den Tagen Sulla's ein, ward durch Ovid verbreitet, von Kaiser Claudius gebraucht, um dann in der Volksvorstellung jene Ausgestaltung zu gewinnen, welche sich seither in der Litteratur des Mittelalters und der Neuzeit abspiegelt: danach soll sich der Phönix selbst verbrennen und aus der Asche neu aufsteigen. Lucan und Plinius kennen bereits diese Fassung, welche uns bei Statius und Martial ausgebildet entgegentritt. Schon Hadrian liess zu Ehren Traians eine Münze mit dem Phönix schlagen; auf antoninischen Münzen entspricht die Aeternitas dem Phönix über der Weltkugel. Noch populärer wird er in der constantinischen Zeit. Bei der Neubegründung von Byzanz soll er sich abermals der Welt gezeigt haben; die Münzen Constantins verbinden seine Darstellung mit der *felix reparatio temporum* und der *Perpetuitas*. Eusebius bezieht geradezu die Wiedergeburt des Phönix auf die Erneuerung des Kaiserthums in Constantins Söhnen (Vita Const. II 67). Um dieselbe Zeit schreibt Lactantius das umfassendste Gedicht über den Phönix, das uns neben dem des Claudius das Alterthum hinterlassen und das vielleicht nichts anderes ist als eine Allegorie der Erneuerung des Imperiums durch Constantin[1]. Es wäre auffallend gewesen, wenn die christliche Litteratur nicht frühzeitig den Mythus verwerthet hätte. In der That finden wir schon bei Clemens Romanus (Ep. 1 ad Cor. c. 25) den Phönix als Vorbild und Erweis unserer Auferstehung; ähnlich in den Apostolischen Constitutionen (V 7), bei Cyrill von Jerusalem (Catech. XVIII 18), Origenes, Epiphanius, Gregor von Nazianz und in dem in Alexandrien entstandenen ‚Physiologus' (wo der Phönix ausnahmsweise als Symbol der Auferstehung Christi auftritt); unter den Lateinern bei Tertullian (De resurr. c. 13), Commodian, Ambrosius, Augustinus, Dracontius. Wagten die Monophysiten sich für ihre Lehrmeinung auf den Phönix zu berufen, so entwanden die Orthodoxen ihnen dies Argument mit dem Rufe *‚Christus non imago, sed Phoenix'* (Zeno). Glaubte man sich doch auch durch biblische Belege, wie Job 29, 19 und Ps. 92, 13, hierzu berechtigt, so dass es nicht wundern kann, wenn Gregor von Tours den Phönix unter die den sieben Weltwundern entgegengesetzten sieben Gotteswunder versetzt.

[1] Die Echtheit des Gedichtes ist von Ritschl, Bährens u. A. angegriffen, von Riese, Ebert, Dechent und Schöll (a. a. O. S. 45) mit guten Gründen vertheidigt worden. Vgl. dazu noch de Rossi Bull. 1872, p. 135; Roma sotterranea II 314. Brandt in den Comm. Wölfl. und zu seiner Ausgabe des Lactantius (Vindob. 1892).

Gleichwol kann der Phönix auf altchristlichen Denkmälern erst seit Constantin mit Sicherheit nachgewiesen werden. De Rossi vermuthet ihn allerdings (Roma sotterranea II 13) in der öfter auftretenden Darstellung eines Vogels mit dem Palmzweig im Schnabel, die man häufig mit der der Taube mit dem Oelzweig verwechselt hat, wie z. B. auf einigen Grabsteinen aus S. Callisto und noch später auf den Thüren der alten Paulskirche. Die nachconstantinischen Sarkophage zeigen ihn auf einem Palmbaume sitzend sechsmal, die Mosaiken dreimal; dazu kommt je ein Goldglas und das Graffito eines Epitaphs. Er ist halb einem Hahn, halb einem Fasan ähnlich geschildert (Fig. 41), entsprechend der Angabe des Lactantius; auf einem Bleisiegel des Diakons Siricius hat er die Gestalt eines Ibis oder Storches (Fig. 42). Auf einer Bleimedaille[1] sieht man Christus zwischen zwei Palmbäumen, auf deren einem der Phönix sitzt. Der von Garrucci und Martigny gemachte Versuch, den Phönix auch als Symbol des Völkerapostels Paulus zu erweisen, kann nicht als glücklich bezeichnet werden[2].


Fig. 41. Phönix von einem Sarkophag des Coem. Vatic. (Bottari I tav. 28.)

Der Hirsch.

Der Hirsch ist nach mehr als einer Rücksicht für die altchristliche Symbolik in Anspruch genommen worden[3]. Man hat sich dafür auf Aeusserungen der Heiligen Schrift (wie Hohel. 2, 7. 8. Ps. 28, 9; 41, 2) berufen, nicht minder auf Kirchenväter, wie Ambrosius, welcher in dem Hirsch ein Sinnbild Christi sieht, und auf die auch von Ambrosius (De virg. II 1) erzählte Sage, der Hirsch zertrete giftige Schlangen. In der That kann nur Ps. 41, 2 ('wie der Hirsch nach der Wasserquelle, so schmachtet meine Seele nach dir') etwa in Verbindung mit Matth. 5, 6, wo von dem Hunger und Durst nach der Gerechtigkeit die Rede ist, als Unterlage der monumentalen Verwerthung des Sujets gelten. Ob sein Auftreten in den vier Ecken eines Cubiculums in S. Pietro e Marcellino und auf einem Fresco in S. Agnese (Bottari II tav. 99; III tav. 139) einen symbolischen Sinn hat, ist mir mehr als zweifelhaft. Deutlicher tritt der allegorische Bezug auf nachconstantinischen Sarkophagen Roms wie Südgalliens, dann namentlich auf den Mosaiken uns entgegen, da wo sich zwei Hirsche Wasser suchend nach dem Hügel hin bewegen (Fig. 43), auf welchem das Lamm Gottes steht und aus dem die vier Paradiesesströme entquellen (vgl. Joh. 4, 14), oder auch rechts und links von dem Kreuze stehen, wie in S. Giovanni im Lateran[4]. Gewiss hat man dann weiter recht, die dürstenden Hirsche als ein specielles Sinnbild der nach der Taufe verlangenden Seele zu betrachten; daher ihre häufige Anwesenheit auf Taufgefässen[5] und in Baptisterien, wie in der Taufkapelle


Fig. 42. Revers eines Bleisiegels des Diakons Siricius.


Fig. 43. Sarkophagrelief.

[1] De Rossi Bull. 1871, p. 151, tav. 9[2].

[2] Garrucci Stor. I 180. — Martigny Dict. des antiq. chrét. p. 641. Vgl. dagegen de Waal bei Kraus Real-Encykl. I 624.

[3] Münz bei Kraus Real-Encykl. II 665.

[4] Vgl. Bottari Vetri tav. 21. 22. — Le Blant Sarcoph. chrét. de la Gaule p. 21. 28. 38. 48. 53. 57. 70. 116. 120. 132. 150. 151; Sarcoph. d'Arles p. 69. Crescimbeni Chiesa Later. p. 150. Vgl. Münz bei Kraus Real-Encykl. I 666.

[5] Paciaudi De sacr. christ. balneis p. 137.

des Coemeteriums des hl. Pontian[1], in der Taufkapelle zu Pesaro[2], am Taufbecken des Calbulus[3]. Auch auf einem Sarkophag zu Ravenna[4] begegnet man dieser Scene, und der Taufbrunnen der Basilika s. Salvatoris zu Rom war mit sieben silbernen Hirschen ausgestattet[5]. Das frühere Mittelalter hat ähnliche Darstellungen wiederholt, auch das Taufwasser aus Gefässen in Gestalt eines Hirsches fliessen lassen.

Der Hase.

Dem Hasen hat man verschiedene Bedeutungen zugetheilt. Er soll (mit Rücksicht auf TERTULLIAN. Ad nat. II 3) ein Bild der raschen Vergänglichkeit dieses Lebens sein; so auf einem Epitaph aus Praetextat, wo der Hase einer Taube mit grünem Oelzweig entgegenläuft; so auf dem Grabstein eines Kindes, wo derselbe auf eine Traube zuspringt. Dafür wird auch ein Epitaph mit dem Namen IRENEVS angezogen, welches, wie der Hase gegen das Monogramm laufend, auf einem Intaglio 2 Tim. 4, 7—8 veranschaulichen soll. Den Hasen als Symbol der Furchtsamkeit will man auf einem Gemälde der Taufkapelle von Pesaro finden, wo er dem Widder entgegengestellt ist. Auf den zahlreichen Thonlampen, welche mit dem Hasen geschmückt sind, soll er die Wachsamkeit symbolisiren[6]. Der Widerspruch, der gegen diese Auslegungen erhoben wurde[7], scheint mir nicht unbegründet. Der Hase hatte allerdings im Alterthum eine Beziehung zum Aphroditecult, war aber dann ein häufig beliebtes Decorationsstück geworden. Ein sprechendes Emblem zur Veranschaulichung der Sanftmuth oder einer milden Gesinnung wird er auf dem Grabstein des Irenaeus sein; ob er darüber hinaus auf den Lampen u. s. w. symbolischen Sinn habe oder bloss decorativ verwendet wurde, sei dahingestellt.

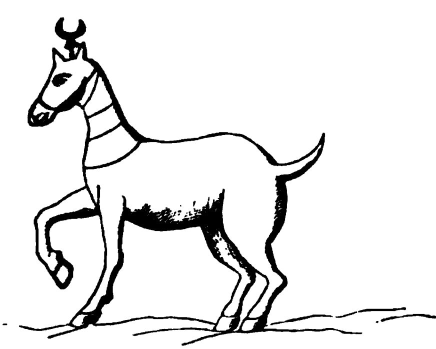


Fig. 44. Vom Epitaph der Vettia Simplicia. (Lupi.)

Das Pferd.

Aehnlich, aber doch etwas besser, steht es mit der Symbolik des Pferdes[8], in welchem die Väter unzweifelhaft ein Bild des Stolzes und der Sinnenlust sehen, dessen Rolle im Wettrennen des Stadiums (letzteres als Bild des christlichen Lebens und des Kampfes der Martyrer war den alten Christen durchaus geläufig; vgl. RUINART Act. mart. p. 359. 364) den Anlass zu einer übertragenen Bedeutung gegeben zu haben scheint. So sehen wir bereits in den Graffiti des Palatins Pferde mit Palmen im Maule. Daraus erklärt sich zunächst die onomatopoetische Verwendung des Pferdes auf Grabsteinen, da wo ein Name wie Victor, Vincentius durch die Beisetzung des Rosses seine Illustration fand. Aber auch abgesehen davon, begegnet man einem oder zwei Pferden nicht gerade selten auf römischen wie trierischen Epitaphien, z. B. auf dem der Vettia Simplicia, wo das Pferd einen Halbmond auf dem Kopfe trägt (Fig. 44), auf Lampen, Elfenbeintäfelchen,

[1] ABINGHI Roma sotterranea I 381.
[2] PACIAUDI l. c. p. 154.
[3] Erwähnt in d. Antholog. bei RIESE Nr. 378. Vgl. dazu FRÖHNER Philolog. V 69, Suppl.
[4] CIAMPINI l. c. II 7, tab. 3[d].
[5] Libr. pontif. In Silv. II (ed. DUCHESNE) 174: ‚Cervos argenteos VII fundentes aquam pens. sing. lib. LXXX.'
[6] MÜNZ bei KRAUS Real-Encykl. I 651.
[7] V. SCHULTZE Die Katak. S. 122.
[8] MÜNZ bei KRAUS Real-Encykl. II 617. Dagegen V. SCHULTZE a. a. O. und Archäol. Studien S. 299.

Fibeln. Von letzteren haben einige die Gestalt von Pferden, und hier wird wol an ein Spielzeug zu denken sein. Der Annahme eines symbolischen Sinnes, mit Bezugnahme auf die Laufbahn des Christen, wird entgegengehalten, dass das Pferd auf unseren Epitaphien nicht läuft, sondern steht oder ruhig fortschreitet, gezäumt oder gesattelt, aber nicht im Rennen begriffen vorkommt, so dass nur eine persönliche Beziehung auf den Verstorbenen oder dessen Gewerbe anzunehmen wäre. Wie nahe aber der allegorische Gedanke mit der Beziehung auf das Laufen und Ringen nach dem ewigen Leben lag, scheint das Epitaph eines Cursor auszusprechen, welches (mit Anklang an Gal. 5, 6—7) die Worte bietet: QVI CVCVRRIT OPERE MAXIME.

Der Ochse. Den Ochsen betrachtet das christliche Alterthum von Melito herab bis zu Gregor d. Gr. und Cassiodor als Bild der redlichen Uebung guter Werke und der unermüdeten Ausübung des Predigeramtes. So hat man ihn auf einigen Gemälden der Katakomben zu finden geglaubt[1], wo doch wahrscheinlich nichts anderes als eine Bezugnahme auf das Gewerbe des Landmannes oder Ackerers zu sehen ist. Das gleiche gilt von dem mit zwei Ochsen bespannten *Plaustrum*[2], vielleicht auch von dem Stierrind, welchem wir auf Goldgläsern begegnen und wo man bald an das Opferthier als Sinnbild des Erlösers, bald an den verthierten Nabuchodonosor oder an die Ankläger der Susanna (!) gedacht hat[3]. Auch die Ausdeutung des Ochsen auf den Orpheusbildern (als Symbol der Heiden) scheint mir nicht statthaft zu sein. Etwas anderes ist es um das auf späteren Mosaiken (S. Maria Maggiore) auftretende goldene Stierkalb auf dem von Juden umgebenen Altar, und ebenso um die Anwesenheit des Ochsen und Esels bei den Nativitas-Darstellungen (s. unten) auf Epitaphien (seit 343), geschnittenen Steinen und Diptychen — eine Scene, welche, wie bereits hervorgehoben wurde, den Apokryphen entlehnt ist und wo man den Ochsen als Sinnbild des *Iudaicus populus iugo legis attritus* aufgefasst hat[4].

Der Esel. Auf diesen Darstellungen ist der Ochse der Geselle des Esels, und man ermangelt nicht, diesen mit Rücksicht auf Is. 1, 3 als den *Gentilis,* den Vertreter der Heidenwelt, wie schon bei Melito, zu erklären[5]. Der Esel findet sich denn auch dargestellt als Reitthier des Erlösers beim Einzug in Jerusalem[6], wo die Väter wiederum das Füllen, auf dem noch Niemand gesessen (Marc. 11, 7. Luc. 19, 30), als Bild der Heidenwelt, die Eselin (Matth. 21, 5) als Typ der Synagoge bezeichnen. Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass die monumentalen Darstellungen gedachter Art von diesen Allegorien beeinflusst waren. Ein Gegenstand von ganz anderm archäologischen Interesse ist die Stellung des Esels in der antiken Mythologie und die Frage, wie die Heiden des 2. bezw. 3. Jahrhunderts dazu gekommen sind, den Juden und Christen die Anbetung eines Gottes mit Eselsohren anzudichten. Wir werden darauf bei Besprechung des berühmten Spottcrucifixes vom Palatin zurückkommen.

---

[1] Heuser bei Kraus Real-Encykl. II 518.
[2] Aringhi Roma sotterranea I 571; II 213. 533.
[3] Garrucci Vetri p. 17, tav. 1*; B. J. XLII tav. 5.
[4] So seit Melito Clavis, de best. s. v. ‚Boves' (Spic. Solesm. III 15). Vgl. J. E. de Uriarte S. J. El buey y el asno, testigos del nacimiento de nuestro Señor (in ‚Ciencia cristiana' XII No. 71; XIII No. 28. 74). Madrid 1879 á 1880.
[5] Melito l. c. Vgl. Gregor. M. ibid. Dazu Baronius Annal. I 6, 2. Heuser bei Kraus Real-Encykl. I 431.
[6] Aringhi l. c. I 277. 295. 329. 331. 621. 623; II 159. 161 u. s. w.

Auch dem Widder ist eine selbständige symbolische Bedeutung vindicirt worden[1]. Dass die Kirchenväter in Erinnerung an das Opfer Abrahams in ihm ein Bild des Opfertodes Christi (so Tertullian, Augustin, Ambrosius, Prosper), Andere ein Symbol der menschlichen Natur in Christo (Theophylakt) sehen, kann nicht bestritten werden; es liegt aber kein Anhalt für die Annahme vor, dass diese Allegorik die Künstler inspirirt habe, wo sie jene Opferscene darstellen. Noch hinfälliger ist Garrucci's und Martigny's Vermuthung, der die Heerde gegen den Wolf vertheidigende Widder sei als Vorbild Christi dargestellt worden, oder als habe die von Gregor d. Gr. verbreitete Vorstellung des Widders als Sinnbild der Apostel bezw. der Vorsteher der Kirche Einfluss auf die Monumente gehabt. Bottari sah in dem Widder noch den von Christus wieder in Gnaden aufgenommenen Sünder, was schon Buonarruoti und Garrucci abgelehnt haben. Eher könnte man an derartige Beziehung bei dem Ziegenbock auf gewissen Pastoralscenen der Katakomben und einiger Sarkophage und Mosaiken denken. Wenn endlich, im Anschluss an die Verwendung des ,Widders' als Mauerbrecher in der römischen Kriegskunst, Martigny u. A. den Widder auch als Symbol der Kraft im Kampfe gegen die Feinde erklären, so scheint damit, trotz der Exegese des hl. Ambrosius zu Ps. 43, den Monumenten Gewalt angethan zu werden. Der Widder.

Von Gliedern des menschlichen Körpers sind Hand und Fuss vielfach als Symbole in Anspruch genommen worden. Auch hier ist Vorsicht geboten, sollen nicht Vorstellungen einer spätern Zeit in die altchristlichen Jahrhunderte hineingetragen werden. Was die Hand anlangt, so kommt dieselbe zunächst hier gar nicht als selbständiges Symbol, sondern nur in Ansehung ihrer Haltung und Bewegung in Betracht. Man kann ein Symbol des Gelöbnisses an sich nicht darin erblicken, wenn eine Hand eine *Schedula* mit dem Worte ZΗCΕC hält (Fig. 45). Dass in der ganzen Litteratur die erhobenen Hände Zeichen des Zurufes, der Exclamation, des Redens, des flehentlichen Bittens sind, ist bekannt, und in diesem Sinne begegnen sie uns auch auf zahlreichen Scenen unserer Sarkophage. Dass anbetende Personen dem Gegenstand ihrer Adoration eine Kusshand zuwerfen, dass Trauernde die Hand an die Wange anlegen, weiss man aus der antiken Kunst, und namentlich sieht man letzteres auf Kaisermünzen, wo die Trauer eroberter Provinzen in dieser Weise veranschaulicht ist. Demselben Gestus begegnen wir bereits bei Pilatus auf den Sarkophagreliefs und später viel öfter, ja durchgängig in der Haltung Mariens am Kreuze Christi. Das Zudecken der Hände mit einem Tuche *(Velum)* galt den Alten als Zeichen der Ehrerbietung. Demgemäss empfangen Elisaeus den Mantel des Elias, Petrus den Schlüssel des Himmelreiches, die Martyrer ihre Kronen auf Sarkophagen und Mosaiken mit verhüllten Händen. Den Act des Segnens sehen wir auf Sarkophagen, z. B. bei Heilung der Blutflüssigen, des Blindgebornen u. s. w., so dargestellt, dass der Herr die drei ersten Finger erhebt, die zwei anderen nach der Handwurzel niederbeugt (Fig. 46)[2]. Seltener sieht man bloss Zeige- und Mittelfinger erhoben, die übrigen gebogen[3]. Man nannte später den erstern Modus die lateinische Bene- Die Hand.



Fig. 45. Hand. (Nach Martigny.)

[1] Heuser bei Kraus Real-Encyklopädie II 987.

[2] Bottari tav. 19. 21. 121.

[3] Ibid. tav. 72.

diction, zum Unterschiede von dem noch später auftretenden sogen. griechischen Segen, wo der Daumen an den gebeugten Ringfinger angelehnt, die übrigen Finger dagegen ausgestreckt gehalten werden (Fig. 47). Diese Unterscheidung zwischen lateinischem und griechischem Segen tritt uns in den Denkmälern der ersten 4—5 Jahrhunderte nicht entgegen, und es ist sehr zu bezweifeln, ob sie auch im Mittelalter so streng, wie man vorgibt, festgehalten wurde[1].

Von grösserer Bedeutung ist dagegen schon in den ersten Jahrhunderten, namentlich auf den Sarkophagen des 4., die von oben herabreichende Hand als die Andeutung der Gottheit, und zwar in einer Reihe von biblischen Scenen, wie Adam und Eva, Abels und Melchisedechs Opfer, Noe, Abraham, Isaaks Opferung, Moses die Schuhe ausziehend oder die Gesetzestafeln empfangend, Elias' Auffahrt gen Himmel, Taufe Jesu, Christus unter den Aposteln u. s. w.[2] Die früheste Andeutung dieser Symbolik ist übrigens bereits in dem ersten Briefe des Clemens von Rom gegeben[3]. Diese bisher unbeachtete Aeusserung gibt uns auch den Schlüssel zu jener schon erwähnten Darstellung in einer der Sacramentskapellen von S. Callisto, wo das Haupt der auf dem Vordertheil des Schiffes stehenden betenden Person von oben herab durch die Hand einer bartlosen, im Brustbild gegebenen Person mit Nimbus berührt wird[4]. Es ist die früheste Darstellung jener Errettung aus jeglicher Sünde und jeglicher Gefahr, von der Clemens spricht, und zugleich die früheste Veranschaulichung der Gegenwart Gottes. Dass Gott im christlichen Alterthum nicht direct dargestellt wurde, ist eine allgemeine Annahme, zu deren Gunsten eine Reihe von Väterstellen (so aus Augustin, Prudentius u. s. w.) angerufen werden können. Wir kommen auf die Frage zurück, ob die Trinität eine Darstellung erfahren hat. Kaum aber kann bestritten werden, dass die sitzende bärtige Gestalt, welcher Abel und Kain auf einem Relief ihre Gaben darbringen, die Gottheit oder eine Person aus der Trinität vorstellt[5]. Und ebenso dürfte die Anwesenheit des Alten der Tage (2 Mos. 17, 6) auf der Lipsanothek von Brescia, in der Scene des die Gesetzestafeln empfangenden Moses, auf einem Sarkophag von Syrakus[6] und auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore anzunehmen sein[7].


Fig. 46. Segen. lateinischer Segen.


Fig. 47. Segen. griech. Segen.

Der Fuss und die Fusssohle.

Schon dem vorchristlichen Alterthum ist die Darstellung des Fusses oder der blossen Fusssohle geläufig. Abbildungen von Füssen begegnen wir auf antiken Denkmälern, zuweilen von Inschriften begleitet, welche die Heilung eines Leidens, auch den Abschluss einer Reise erzählen (PRO ITV

[1] Vgl. Didron Manuel p. 456 und dess. Iconographie de Dieu p. 289. Martigny l. c. [2] p. 85. Ueber das früheste Aufkommen der Hand als Sinnbild des Segens (auf Münzen) s. Piper Myth. II 688.

[2] Ein Verzeichniss dieser Scenen gab ich Real-Encykl. I 629. Vgl. dazu noch die Hand Gottes auf den Darstellungen des hl. Laurentius bei de Rossi Bull. 1867, p. 85, und auf der des hl. Stephan auf der africanischen Capsel bei de Rossi Caps. afric. tav. 1.

[3] Ep. I ad Cor. c. 60, § 3.

[4] De Rossi Roma sotterranea II 347, tav. 15[1]. — Garrucci Stor. tav. 5[4].

[5] Bottari III 40, zu tav. 137.

[6] Garrucci Stor. V 95, zu tav. 365. Vgl. dagegen Le Blant in der Rev. arch. 1877, Déc., und Sarcoph. d'Arles p. 12.

[7] Ciampini Vet. monument. I 212, tav. 50[1]. — Garrucci Stor. tav. 217[1]. 219[4]. Vgl. Kraus Real-Encykl. der christl. Alterthümer I 628 f.

ET REDITV FELICI); dem nämlichen Zweck werden Votivfüsse aus Terracotta dienen, wie deren in Neapel erhalten sind; viel zahlreicher sind die Votivhände, welche gleichfalls den Dank für ersehnte Heilung aussprechen[1]. Mehr wird man auch schwerlich in den Fibeln von Gestalt einer Fusssohle zu suchen haben, welche in den rheinischen Museen vorkommen. Ob einzelne andere Denkmäler, wie das mit FL PAVLINI ☧ gezeichnete Bronce-siegel zu Wiesbaden (ähnliche kamen in den Katakomben zum Vorschein), darüber hinaus die symbolische Bedeutung des Besitzrechtes (nach dem Axiom: *,quidquid pes tuus calcaverit, tuum erit'*) ausdrücken sollen, sei dahingestellt. Die Annahme, es sei durch die Fusssohle auch der Gedanke an die Nachfolge Christi oder an das selige Scheiden aus dieser Zeitlichkeit nahegelegt[2], finde ich selbst durch den neben dem Fuss angebrachten Beisatz eines Epitaphs IN DEO nicht hinreichend gestützt.

Weniger als das Reich der Thiere ist das der Pflanzen für die altchristliche Symbolik in Anspruch genommen worden. Die Palme. Die Palme war bereits im Alterthum ein Symbol des Sieges bei Gladiatoren und Kriegern; die Psalmstelle 91, 13 *(,iustus ut palma florebit')* musste die Väter dazu einladen, sie als Sinnbild des Sieges über das Fleisch und diese Welt (so Origenes, Ambrosius), vor allem aber des Martyriums zu übernehmen. Das *,palma martyrii'* ward ein stehender Ausdruck in den martyrologischen Schriften. Infolgedessen glaubte man im 16. und 17. Jahrhundert neben dem Blutgefäss auch die Palme auf den Katakombengräbern als ein sicheres Anzeichen des Martyriums der an betreffender Stelle Beigesetzten erklären zu dürfen. Aber die dahingehende Declaration der Ritencongregation vom 10. April 1668 erwies sich bald als gänzlich unhaltbar. Männer wie Papebroch, Mabillon, Fabretti, Muratori, dann auch Papst Benedict XIV wiesen die Anwesenheit der Palme sowol auf heidnischen Grabsteinen wie auf christlichen Epitaphien der Friedensperiode nach. Neuerdings hat man immerhin noch geglaubt, die Palme, da wo sie isolirt auf Denkmälern der Verfolgungszeit auftritt, als Symbol des Martyriums retten zu können[3]. Sicher vergebens, auch da, wo ihr ein Epitheton wie *i*NNOCENTINA entspricht. Mehr wie den allgemeinen Sinn des Sieges in Christo wird man in der Palme auch da nicht suchen dürfen, wo sie in Verbindung mit dem Monogramm Christi, dem Fisch, dem guten Hirten, dem Lamm uns entgegentritt (Fig. 48 u. 49). Neben dem Leuchtthurm legt sie die speciellere Beziehung auf das glücklich vollendete Leben nahe. Wie auf den Phönixbildern die Palme an die Stelle der Sykomore gelangte, ist bereits besprochen worden. Man will weiter die Palme auch als Symbol des himmlischen Jerusalem oder des Paradieses, welches sonst als Garten durch



Fig. 48. Monogramm zwischen Palmen.



Fig. 49. Monogramm im Lorbeerkranz zwischen Palmen.

---

[1] Vgl. FABRETTI Inscr. 594 [122]. ERSIL. LOVATELLI Di una mano votiva in bronzo. Roma 1890. Dagegen SMITH Dictionary I 682. V. SCHULTZE Die Katak. S. 123; Arch. Studien S. 277.

[2] MÜNZ bei KRAUS Real-Encykl. I 546.

[3] WANDINGER bei KRAUS Real-Encykl. II 578 f.

blühende Bäume angedeutet wird, erweisen, und man beruft sich dafür auf das Ruhen der Apostel unter Palmenbäumen auf Sarkophagen und Gemälden der Katakomben, auf späteren Mosaiken (S. Cosma e Damiano), auf ein Weihwassergefäss des 4.—5. Jahrhunderts, auf Geräthschaften und Schmuckgegenstände, Devotionsmedaillen, Ringe, eine Blechplatte für den Hals eines Sklaven — alles Fälle, in denen man meines Erachtens mit der von uns gegebenen Erklärung auskommen kann. Die Palme scheint im allgemeinen den Gedanken glücklicher Vollendung eines Geschäftes auszusprechen: darum findet man sie neben oder statt der üblichen Acclamation *‚feliciter‘* am Schluss von Inschriften, welche die glückliche Vollendung eines Baues bestätigen.

Der Oelzweig. Verwandt mit der Palme ist der Oelzweig. Der Oelbaum war bei den Griechen der Athene geheiligt, sein Zweig galt als Symbol des Friedens (so bei Vergil. Aen. VIII 116; Georg. II 425). Livius und Statius bezeugen dessen Bedeutung als Friedensbringer; später galt er auch als militärisches und allgemein als Siegeszeichen (Plin. Hist. nat. XV 4—5), auch bei den olympischen Spielen. In den griechischen Genossenschaften wurde er als Auszeichnung gereicht. Die Heilige Schrift nennt den blühenden Oelbaum als Bild des Gerechten (Eccli. 50, 11 u. ö.), auch des Segens des messianischen Reiches (Os. 14, 7 u. ö.), und sie bringt ihn mit Rücksicht auf die Verwendung seines Ertrages zur Beleuchtung in Verbindung mit der Lehrthätigkeit der Propheten (Zach. 4, 3. Offb. 11, 4), worauf ohne Zweifel der auf die Apostelfürsten bezügliche Vers des Elpis: *Olivae binae pietatis unicae,* und die Antiphon aus der zweiten Vesper der hll. Johannes und Paulus: *Isti sunt duae olivae et duo candelabra lucentia ante Dominum,* zurückgeht. Bei Augustin wird die Olive zum Bild der Liebe. Auf unseren Epitaphien wird die Bedeutung des Oelzweiges, gewiss im Anschluss an den von der Taube Noe gebrachten Oelzweig, als Symbol des Friedens zuweilen durch den Beisatz PAX oder IN PACE ausgesprochen (so auf dem schönen Grabstein der Sabbatia vom Jahre 484 oder 508). Zwei Oelbäume, zwischen denen eine verschleierte Orante steht, wird man mit de Rossi als die Andeutung des himmlischen Gartens oder des paradiesischen Friedens zu erklären haben; so auf mehreren Goldgläsern, wo Andere die beiden Oelbäume als Sinnbild der zwei Testamente (mit Rücksicht auf Proclus Orat. II de incarn.) angesehen haben[1]. In dem Oelkranz wird man mit Johannes Diaconus die Andeutung der *pax Christi* zu erblicken haben[2].

Der Baum. Der Baum im allgemeinen, speciell der grünende und fruchtbringende, erscheint in der Schrift als Bild des Gerechten (Ps. 91, 13 u. ö.) oder das des Messias (Is. 11, 1); im Land der Verheissung blühen Fruchtbäume aller Art (Ez. 47, 12), und dies Bild entnimmt die Offb. 22, 1 zur Schilderung des himmlischen Paradieses. Auf den Denkmälern ist, glaube ich, nur letztere Symbolik anzunehmen. Ein Grabstein, wie der von Urbino, wo ein Baum zwischen dem A ω steht, beweist nicht, dass hier Christus gemeint sei, wie Münz[3] annimmt. Die Symbolisirung des Paradieses durch Bäume begegnet

[1] Heuser Real-Encykl. II 525 f.

[2] Chron. episc. eccl. Neapol. (MG. SS. Langob. 424 f.): ‚Esaias cum olivae corona nativitatem Christi et perpetuae Virginis Dei genitricis Mariae designare voluit dicendo: FIAT PAX.‘ Johannes bezog die Kronen aus Oelzweigen, Trauben, Aehren und Rosen in der Basilika des Severus zu Neapel auf die vier Propheten; Heuser will in ihnen eine Bezugnahme auf die vier Jahreszeiten erkennen.

[3] Kraus Real-Encykl. I 147.

uns in der Vision der Perpetua, mit welcher mehrere Deckengemälde in S. Agnese und S. Priscilla, vor allem aber das berühmte Wandgemälde der *Cinque Santi* in S. Sotere übereinstimmen. Die betenden Gestalten, welche neben diesen Bäumen oder Baumgruppen stehen, sind zweifellos die Bewohner des Paradieses. Auch auf Sarkophagen, Goldgläsern und besonders den späteren Mosaiken finden sich ähnliche Darstellungen; manchmal ist die *Crux gammata* zwischen zwei Bäume gestellt (Fig. 50).

Wenn auf gallischen und rheinischen Grabsteinen nebeneinander ein grünender und abgedorrter Baum auftreten, so wird man mit Le Blant wol den Tod und die glorreiche Auferstehung des Leibes hier symbolisirt finden. Dagegen dürfte der blühende und der dürre Baum neben Eva im Baptisterium von Valence den Geisteszustand der Stammeltern vor und nach dem Sündenfall darstellen. Das Aufwachsen eines Baumes aus dem Grabe des Lazarus (auf Goldgläsern), aus dem des Erlösers (auf Gefässen zu Monza) oder aus einer Arche (statt des Noe, auf einem Sarkophag) scheint den Gedanken der Auferstehung nahezulegen; unsicher ist die Bedeutung des aufspriessenden Baumes auf einer das Wort ANACTACIC tragenden Kupfermünze aus der Zeit des Constantinus.

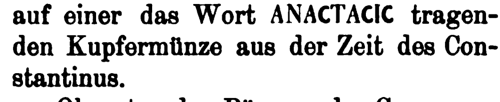


Fig. 50. Crux gammata in Bethlehem. (Nach de Vogüé.)

Die Cypresse.

Ob unter den Bäumen der Cypresse eine specielle Symbolik zuzusprechen ist, lasse ich heute dahingestellt. Bei den römischen Dichtern ist sie der Ausdruck der Todestrauer, wie auch heute, namentlich in Italien. Der Grund, den Plinius dafür angibt (Hist. nat. XVI 10: *quia huius generis excisa arbor non renascitur, sicut e mortuo iam nihil sperandum*), ging der christlichen Vorstellung offenbar verloren. Ambrosius und Gregor d. Gr. sehen in ihr vielmehr ein Bild der Auserwählung. Auf christlichen Grabdenkmälern begegnet man ihr nur selten [1].

Die Lilie.

Die Lilie wurde im Anschluss an die Heilige Schrift (Hohel. 2, 2. 16. Matth. 6, 28) bei einigen Vätern als Symbol der jungfräulichen Reinigkeit bezeichnet. Für diese später so geläufige Vorstellung kann zunächst Methodius im 4. Jahrhundert (Sympos. IV 6) angezogen werden. Gleichwol ist mir sehr zweifelhaft, ob die an einem in Steiermark gefundenen Grabornament angebrachten Lilien einen symbolischen Sinn haben [2]. Zulässig ist die Annahme, auf einem Deckengemälde der Katakomben, welches die Jahreszeiten vorstellt, erscheine der Frühling als Knabe mit den Lilienstengeln, weil die Lilie als frühblühende Blume Bote des Frühlings war [3].

Die Nuss.

Noch unwahrscheinlicher ist, dass die Nuss in der altchristlichen Kunst eine symbolische Bedeutung habe, wie wiederum Münz und Kreuser annehmen [4]. Gewiss galt sie mit Rücksicht auf den süssen Kern inmitten der harten Schale

---

[1] Vgl. Real-Encykl. I 342. Ebd. betr. der Myrthe, welche Aringhi (II 339) und Mamachi (Origg. et antiqq. III 94) ohne Beleg als Todessymbol auf christlichen Denkmälern anführen. Vgl. auch Münter Sinnbilder I 30.

[2] Münz bei Kraus Real-Encykl. II 303. Münz Arch. Bem. Taf. 1 [17. 18].

[3] Kraus Real-Encykl. II 303. — Aringhi Roma sotterranea I 389.

[4] Münz bei Kraus Real-Encykl. II 506 f. — Kreuser Kirchenbau II [2] 307.

einigen Vätern, wie Augustin, Paulin von Nola und dem Pseudo-Gregor, als Symbol des Leibes Christi *(in nuce Christus)*, bezw. der eucharistischen Speise, hinter welcher die Gottheit verborgen ist. Ich vermisse aber jeden Beleg dafür, dass diese Vorstellung auch in der Kunst der ersten Jahrhunderte ihre Ausprägung erfahren hat, und die von Boldetti[1] an einem Loculus gefundene Bernsteinnuss, deren eine Fläche das Opfer Abrahams zeigt (Fig. 51), kann nicht als Beweis dafür gelten.



Fig. 51. Nuss aus Bernstein.

Die Aehre.

Den Aehren vindicirt man mit Rücksicht auf die bekannten Stellen der Heiligen Schrift die Beziehung auf die Guten und Schlechten, welche hienieden das Reich Gottes ausmachen, welche Symbolik im Anschluss an die musivische Ausschmückung der Apsis der Basilica Severiana in Neapel Joh. Diaconus bestätigt[2].

Das Weinlaub.

Weinlaub, die Rebe, der Weinstock waren Decorationsstücke, welche auch in der profanen Kunst sich grosser Beliebtheit erfreuten, und es liegt gewiss kein Grund vor, der Ausstattung mancher Deckenräume und Wände in den Katakomben Roms (wie in der Eingangshalle von S. Callisto) oder Neapels (vgl. Schultze Die Katak., Fig. 22) eine andere als decorative Absicht zu unterstellen. Gleichwol wird man der Weinrebe hier und da eine allegorische Function zusprechen müssen[3]. Die Verbindung des guten Hirten mit der Weinrebe auf Lampen, Gemälden und Grabsteinen wird mit Rücksicht auf Joh. 15, 1 nicht anders gedeutet werden können. Ebenso die Combination des Kreuzes mit Weinlaub auf Mosaiken wenn auch späterer Zeit. Die Erinnerung an 4 Mos. 13, 24 kann auch eingewirkt haben, um die Traube und Rebe als Zeichen des Landes der Verheissung, übertragen also auch des Paradieses gelten zu lassen; vielleicht erscheint sie darum so häufig auf Grabsteinen. Dieselbe Idee scheint da ausgesprochen, wo Tauben an den Rebfrüchten picken. Zweifelhaft ist mir, ob man die Rebe als Symbol des Martyriums ansehen und sie in diesem Sinne auf Apostelbildern deuten darf. Ein beliebtes Motiv ist das Weinlaub, in welchem kleine Putti mit der Traubenernte beschäftigt sind. Sarkophage (so auch die gallischen bei Le Blant Sarc. de la Gaule p. 44. 70. 84. 94. 151) und Gemälde, von den Mosaiken gleich das älteste, in S. Costanza, zeigen diese Vindemmia. Ihren decorativen Charakter gibt man allgemein zu, doch will man in ihr auch eine versteckte Anspielung auf die Eucharistie sehen (vgl. Fig. 52). Es scheint mir dafür der Beweis zu fehlen. Eher wird man in der Verbindung der Weinrebe mit dem Kreuz (Basrelief eines Altares zu Rimini, 5.—6. Jahrhundert), in der Stellung der Rebe zwischen zwei Aehren (Amethyst aus Turin bei Perret IV pl. 16[52]) oder zwei an den Trauben pickenden Vögeln, in dem Herauswachsen der Rebe aus einem Gefäss (Le


Fig. 52. Aus der Basilika zu Tebessa.

[1] Oss. p. 298, tav. 1[10].

[2] Vgl. de Rossi Bull. 1863, p. 4; 1880, p. 145; 1881, p. 120.

[3] Vgl. betreffs Weinlaub und Weinstock Le Blant Recherches sur l'histoire de la parabole de la vigne aux premiers siècles chrét. Paris 1869. Künstle bei Kraus Real-Encykl. der christl. Alterthümer II 982.

Blant Sarc. de la Gaule p. 7. 8. 88. 121. 130. 138 s.), in dem kreuztragenden Lamm mit Weintrauben und Broden (auf cölesyrischen Denkmälern) eine eucharistische Beziehung entdecken dürfen.

Die Wage ist unzweifelhaft zuweilen, wie auf dem Epitaph des Geld- Die Wage. wechslers Aurelius Venerandus, Anzeichen des von dem Verstorbenen betriebenen Gewerbes. Ob aber immer? In Begleitung einer Taube mit dem Oelzweig oder in Verbindung mit einer über ihr schwebenden Krone oder anderen nicht leicht zu erklärenden Motiven (wie auf dem Grabstein aus dem Coemeterium Quarti et Quinti aus dem Jahre 400 n. Chr., de Rossi Inscr. I 210) scheint sie doch eine symbolische Beziehung in sich zu schliessen, wie sie Offb. 12, 2 nahegelegt ist. Gewiss ist, dass das Mittelalter die Wage, namentlich in den Händen des Seelenwägers Michael, auf den Weltgerichtsbildern allegorisch verwendet hat: nicht ohne dass auch dafür im profanen Alterthum, in der Wage des Minos, ein Vorbild geschaffen war[1].

Das Dreieck will Schultze auch nur als Richtinstrument, nicht als Sym- Das Dreieck. bol der Trinität, auf altchristlichen Denkmälern finden. Aber die constante Verbindung des Dreiecks mit dem Monogramm Christi oder dem A ω, namentlich auf africanischen Grabsteinen, nöthigt uns doch, mit de Rossi[2] einen symbolischen Bezug dieses Motives anzuerkennen. Man wird sich der Ueberzeugung nicht verschliessen können, dass die Dreiecke auf den africanischen Epitaphien aus der Zeit der Vandalenherrschaft ein Bekenntniss der Rechtgläubigkeit gegenüber der arianischen Häresie in sich schlossen. Münter will auch in den zu einem Dreieck geordneten Fischen auf dem Deckel eines in Seeland gefundenen Taufgefässes die Beziehung auf die Dreifaltigkeit finden[3]. Auch der letzte Fund dieser Art, ein Epitaph aus S. Priscilla (3. Jahrhundert?), scheint in seiner Zusammenstellung des Dreiecks mit der Palme und dem Namenszug Christi (Fig. 53) jede andere als die symbolische Erklärung auszuschliessen. Das durch Ineinanderschieben zweier Dreiecke gebildete Pentagramm (Pentakel, *pentacipulum;* Drudenfuss oder Albenkreuz, auch *salus Pythagorae*) wird im Alterthum nicht genannt, doch fand de Rossi im Coemeterium des Praetextat ein solches an einem Kreuzwege, das wahrscheinlich den Fossoren als Erkennungszeichen diente. Erst später, im hohen Mittelalter, gelangte dies Pentagramm zu grösserer Beliebtheit, theils als Steinmetzenzeichen, theils als hieroglyphisch-kabbalistische Marke[4].



Fig. 53. Von einem Epitaph aus S. Priscilla.

Von der Lampe werden wir da, wo das Geräthe zu besprechen ist, Die Lampe. ausführlicher zu handeln haben. Man hat auch ihr eine symbolische Beziehung zugesprochen; das ist wol nur insofern haltbar, als sie die Trägerin des Lichtes ist und das Licht Jenen symbolisirt, welcher als das wahrhaftige Licht jeden Menschen erleuchtet (Joh. 1, 9), der darum von den Vätern selbst das Licht (φῶς ἀΐδιον, bei Clem. Alex.; φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης, Const. Apost. VII 47; φῶς θανόντων, in dem Autuner Epitaph) genannt wird. Darum lesen wir die Joh. 1, 4 entsprechende Legende: ΦΩϹ Χ ΦЄΝΙ (statt φαίνει) ΠΑϹΙΝ,

[1] Vgl. den neuerdings wieder aufgefundenen Herond. Mim., herausgegeben von Meister. Lpz. 1893. S. 658 (Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-histor. Cl. Nr. VII).

[2] De tit. christ. Carth. (im Spic. Solesm. IV 497). Vgl. Le Blant Inscr. I 107.

[3] Münter Sinnbilder Taf. 1[26].

[4] Vgl. Real-Encykl. II 605. De Rossi Roma sotterranea I 171.

d. i. ‚das Licht Christi leuchtet Allen', auf einer Thonlampe vom Berge Sion (Rev. archéol. 1868, Juill.); ein bei Biblos gefundenes Kreuz hat auf der einen Seite Α und ω, auf der andern die Worte Ζ ω Η / Φ ω C (Ζωή, φῶς)[1], und denselben Gedanken sprechen ein Mailänder Kreuz mit Φ C und ein anderes mit LVX MVNDI auf dem Kreuzestitel aus[2]. Und dazu stimmen die zahlreichen Grabschriften, welche den Himmel als den Sitz des Lichtes (... PARADISVM LVCIS) preisen oder die AETERNA LVX IN ☧ in Aussicht stellen.

Die Krone. Ein Sinnbild von grosser Beliebtheit war bereits im Alterthum der Kranz oder die **Krone** *(Corona)*[3]. Gerade der reiche Gebrauch derselben bei gottesdienstlichen Festen und bei den Mysterien liess die Krone und die Bekrönung bei strengeren Christen zunächst als etwas Heidnisches, dem Bussgeist der Christen Unziemliches erscheinen. Tertullian will daher von der Bekränzung Derer, die im Krieg oder Wettkampf siegten, nichts wissen. Aber diese rigoristische Auffassung hindert doch nicht, dass die Corona frühzeitig als Symbol des Martyriums aufkam; Christus selbst als Kampfrichter (ἀγωνοθέτης) reicht die Palme oder den Kranz seinen Blutzeugen als Lohn: jenes in der Vision der Perpetua, dieses auf zahlreichen Goldgläsern. Anderwärts sehen wir, wie in der Katakombe zu Neapel, den Kranz über dem Kopf einer Orans, und dies Motiv kehrt dann später in Ravenna öfter wieder, z. B. in dem Mosaik der Euphemia. In einem Goldglas bei Garrucci (Vetri tav. 22[7]), welches die hl. Agnes als Orans zwischen zwei ihr den Kranz darreichenden Tauben aufweist, muss man eine bemerkenswerthe Illustration einer bekannten Stelle des Dichters Prudentius sehen[4].

Das Haus. Die Vorstellung vom Grabe als der ewigen Wohnung war dem vorchristlichen Alterthum geläufig[5], und es erklärt sich daher die auf römischen Sarkophagen auftretende Abbildung der Hadesthüren als eines Symbols dieser Wohnung[6]. Auch die Christen übernahmen diese Vorstellung, welche in zahlreichen Grabschriften ausgesprochen ist. Dagegen ist mir kein Fall bekannt, wo mit zweifellos symbolischer Bedeutung ein **Haus** auf altchristlichen Denkmälern abgebildet wäre, und es scheint also wol, dass wir das Haus aus der Reihe unserer Symbole zu streichen haben.

Der Wagen. Das gleiche gilt von dem **Wagen**. Der von zwei Ochsen gezogene Wagen mit Fruchtkorb auf einem Sarkophagfragment des Museum Kircherianum[7] ist gleich anderen ähnlichen Motiven bei Clarac wahrscheinlich heidnisch, und der Wagen mit zurückgeschlagener Deichsel auf einem Grabstein bei Boldetti (p. 349) bezieht sich wol auf das Gewerbe des Todten.

Das Fass. Auch das **Fass** *(Cupa, Dolium)* wird nicht zu den Symbolen zu rechnen sein. Lupi und Garrucci haben freilich in demselben das Bild des Leibes des Gläubigen sehen wollen. Man konnte sich dafür auf Aeusserungen wie

---

[1] Renan Mission de Phénicie p. 216.
[2] Giulini Mem. di Milano III 410. — Münz bei Kraus Real-Encykl. II 301.
[3] De Waal bei Kraus Real-Encykl. I 334 f.
[4] Peristeph. XIV 7: ‚Duplex corona est praestita martyri: intactum ab omni crimine virginal, mortis deinde gloria liberae.'
[5] Stackelberg Die Gräber der Griechen S. 22. — R. Rochette Trois Mém. III 1—10. — Becker-Marquardt Römische Alterth. V 1, 367 f.
[6] Vgl. Dütschke Antike Bildwerke in Oberitalien. I. Bd.: Pisa (Lpz. 1874), Nr. 146. 162.
[7] V. Schultze Arch. Studien S. 269, Nr. 16. — Clarac pl. 135[122]. 162[123].

diejenigen des Tertullian (De pat. c. 10: *et nos utres, fictilia vasa*), Lactantius (Div. inst. II 12: *corpus est quasi vasculum*) und Prudentius (Perist. V 301) berufen, nicht minder auf Inschriften wie die bekannte: DIONISI VAS ☧, und diejenige des Cynegius in der Basilika des hl. Felix zu Nola: *excitaeque ani*MAE RVRSVM IN SVA VASA REDIBVNT[1]. Aber mit all dem ist der symbolische Gebrauch des Fasses nicht erweisbar. Es wird, wie in dem Gemälde von S. Priscilla (bei Bosio p. 475. 557), eben meistens das Gewerbe des Verstorbenen andeuten, oder wegen der Lautähnlichkeit von *dolium* mit dem Worte *dolens (doliens)* zuweilen da angebracht sein, wo die Trauer der Hinterbliebenen mit dem Ausdrucke PATER DOLIENS, PARENTES DOLENTES u. a. wiedergegeben ist (vgl. Fig. 54).

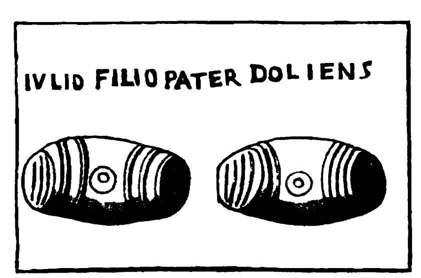
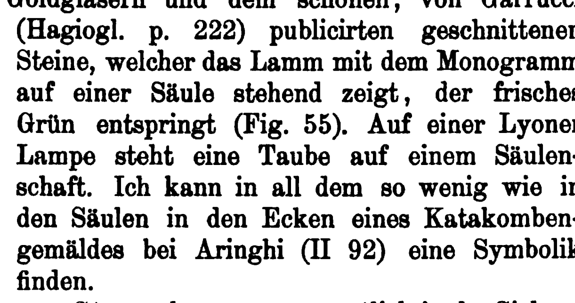
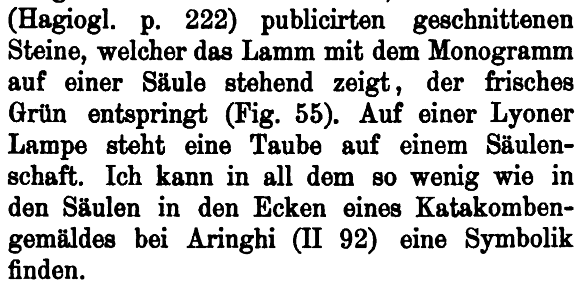


Fig. 54. Grabschrift mit Dolia.

Auf einigen Grabsteinen begegnet uns die Zeichnung eines Leuchtthurmes (*Pharus*), einmal zwischen einer Palme und Krone, einigemal mit einem auf den Thurm zueilenden Schiff. Die Verbindung des Pharus mit der Inschrift ΑΟΡΑΤΑ auf einem Grabstein von S. Callisto hat man als Andeutung des Hinsteuerns auf die unsichtbare Welt ausgelegt[2]. Der Leuchtthurm.

In der Säule will man in Erinnerung an 1 Tim. 3, 15 ein Symbol der Kirche sehen[3]. So auf Goldgläsern und dem schönen, von Garrucci (Hagiogl. p. 222) publicirten geschnittenen Steine, welcher das Lamm mit dem Monogramm auf einer Säule stehend zeigt, der frisches Grün entspringt (Fig. 55). Auf einer Lyoner Lampe steht eine Taube auf einem Säulenschaft. Ich kann in all dem so wenig wie in den Säulen in den Ecken eines Katakombengemäldes bei Aringhi (II 92) eine Symbolik finden. Die Säule.



Fig. 55. Geschnittener Stein. (Nach Garrucci.)

Sterne kommen, namentlich in der Siebenzahl, nicht selten auf Grabsteinen, Goldgläsern, Sarkophagreliefs, Ringen und Mosaiken vor. Man findet darin im allgemeinen die Beziehung auf das Ueberirdische, auf die Herrlichkeit Gottes, in den sieben Sternen speciell eine Anspielung auf Offb. 1, 16. 20, wo der Menschensohn sieben Sterne in der Hand hat, die sieben Sterne aber die Engel der sieben Gemeinden darstellen. Daraus wird dann abgeleitet[4], dass die sieben Sterne auf Grabmonumenten die Zugehörigkeit der Todten zur orthodoxen Kirche im Gegensatze etwa zu dem novatianischen Schisma andeuten sollen (?). Die Sterne.

---

[1] Vgl. de Rossi Bull. 1875, p. 31. — Scagliosi bei Kraus Real-Encykl. I 479.

[2] Vgl. Münz bei Kraus Real-Encykl. II 619. Die Grabschrift aus S. Callisto bei de Rossi Bull. 1868, p. 42, No. 2. Dazu wird 1 Kor. 2, 9 angezogen.

[3] Münz bei Kraus Real-Encykl. II 727 f.

[4] Ebd. II 793.

Einige andere Sujets, wie die **Ameise**, der **Kelch**, die **Leier**, welche man[1] hier und da als Symbole angesehen hat, sind gewiss aus dem Cyklus derselben auszuschliessen; nicht aber die **Orans**, welche noch eingehenderer Betrachtung zu unterziehen ist.

Die Orans.

Das Ausstrecken der Arme und Hände beim Gebet wird als stehender Gestus häufig in den altchristlichen Quellen erwähnt. Auf den Monumenten sieht man nun am häufigsten stehende Figuren mit ausgebreiteten Armen betend dargestellt, und diese sind es, welche man Oranten nennt. Welches ist die Bedeutung derselben? Zunächst ist festgestellt[2], dass ein starker Procentsatz der auf unseren Denkmälern vorkommenden Oranten beiderlei Geschlechtes bekannte biblische oder andere Heilige darstellt: Noe, Daniel, Abraham und Isaak, Jonas, Susanna, die Magier, Maria (auf Gemälden, Sarkophagen, einmal bezeichnet mit MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPVLO GEROSALE*m*), Zacharias, Petrus und Paulus, Caecilia, Mennas u. s. f. Bemerkenswerth ist, dass Christus niemals als eigentlicher Orans dargestellt wird. An zweiter Stelle ist gewiss, dass die Gestalt des oder der Orans, ohne Ansehung des Geschlechtes, die Seele des Abgeschiedenen veranschaulichen soll. Dass das namentlich von der weiblichen Orans gilt, entnimmt de Rossi der Darstellung des Martyriums des hl. Laurentius auf einer Bleimedaille, wo die Seele des Gemarterten weiblich gebildet dem Leibe entsteigt (Fig. 56)[3]. Bezeichnend ist, dass in einem Arcosolium des Ostrianum neben der Figur der Orans zu lesen ist: VICTORIAE VIRGINI ... PETE ... Die abgeschiedene Seele wird also um ihr Gebet angegangen[4]. Zahlreiche Gemälde, Sarkophage, Grabsteine, geschnittene Steine zeigen in dieser Weise das Bild der Dahingeschiedenen, im allgemeinen in der gleichen Haltung, wenn auch einigermassen in Costüm und Umgebung verschieden (vgl. die Orante in Colobium, Fig. 57). An die Absicht einer porträtähnlichen Darstellung des Todten ist hierbei durchaus nicht zu denken; wir haben es nur mit der Vorstellung zu thun, welche die Acta s. Caeciliae in dem Satze aussprechen: *Vidit egredientes animas eorum de corporibus, quasi virgines de thalamo,* und welche in den Bildern der *Dormitio B. M. V.* des Mittelalters fortleben. Mit Unrecht zählt daher V. Schultze die Orans zu dem Cyklus historischer Sujets[5]. Kein Bild des Verstorbenen kann der Orans auf dem mehrfach erwähnten Gemälde der Sacramentskapellen in S. Callisto und auf der Florentiner Lampe sein, wo der Betende auf dem Schiff, dem Bilde der Kirche, steht. Hier ist, trotz V. Schultze's Polemik, der Orans sicher



Fig. 56. Bleimedaille.

[1] So bei MÜNTER Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen I 27 f.

[2] Vgl. die Real-Encykl. II 538 von mir gegebenen Nachweise.

[3] LUPI Diss. II 192—197. — DE ROSSI Bull. 1867, p. 85.

[4] WILPERT bei DE ROSSI Bull. 1890, p. 18.

[5] Die Katak. S. 134.

als Symbol des Gläubigen festzuhalten. Wir werden damit sofort zu einer andern symbolischen Bedeutung des Sujets übergeleitet. Auf einem von de Rossi publicirten Broncegefäss aus Tunis[1] sehen wir die Orans zwischen einem Palmbaum und einer geflügelten Victoria mit Palmzweig und Krone, mit einer Garbe Getreide in den Händen. Aus der Gegenüberstellung des guten Hirten leitet de Rossi eine symbolische Erklärung ab, indem er die Orans als ein Bild der im Paradies triumphirenden Kirche erkennt. Indessen ist diese Deutung nicht sicher, und Garrucci's Auffassung der Frau als einer Personification der Stadt Karthago hat manches für sich. Wie dem immer sei, an sich ist nicht zweifelhaft, dass die Vorstellung der Kirche unter dem Bilde des Weibes dem altchristlichen Bewusstsein geläufig war. Man kann dafür schon den sogen. II. Brief des Clemens Romanus (c. 14: *τὸ ἄρσεν ἐστὶν ὁ Χριστός, τὸ θῆλυ ἡ ἐκκλησία*), weiter den Brief der Lyoner Gemeinde (bei Euseb. Hist. eccles. l. V), die Acta s. Nerei et Achillei (Act. Mart., Mai. III 8), die Inschrift des Papstes Sixtus III am lateranischen Baptisterium *(virgineo foetu genitrix ecclesia matrix)*, ferner die schon bei Ambrosius (De inst. virg. c. 14) und Sedulius auftretende und im Mittelalter sich erhaltende Auffassung von Maria als Bild der Kirche anziehen. Freilich, der Monumente, auf denen die Orans oder auch nur das Weib als Symbol der Kirche dargestellt ist, konnte de Rossi aus älterer Zeit nur wenige beibringen. Einen classischen Beleg liefert jedenfalls die bekannte Gegenüberstellung der als Frauen geschilderten juden- und heidenchristlichen Kirche auf Coelestins I Mosaik in S. Sabina. Dann zeigt das ‚Exultet' der Barberinischen Bibliothek die Orans



Fig. 57. Orante.



Fig. 58. Wandgemälde aus S. Sebastiano.

mit der Beischrift ECCLESIA. Allerdings entstammt diese Darstellung erst dem 11. Jahrhundert, aber sie kann als Zeuge für eine ikonographische Tradition angerufen werden. Gestützt auf die Verse des Abercius-Epigramms (. . . *πίστις δὲ προῆγε, καὶ παρέθηκε* u. s. w.) erklärte dann de Rossi die Orans neben

[1] De Rossi Bull. 1867, p. 77. 84 sg., tav. 1. — Garrucci Stor. VI 34, tav. 428[1].

dem dreifüssigen Tisch, in der Consecrationsscene der Sacramentskapellen, als Bild der Kirche. Die Häufung der Oranten auf Deckengemälden der Katakomben, wo sie zu zwei oder vier bald mit dem guten Hirten (und, auf dem Wandgemälde von S. Sebastiano [Fig. 58], auch mit dem Gladiator), bald mit Lämmern u. s. f. zusammengestellt sind, schliesst die Annahme aus, dass hier Verstorbene dargestellt sein sollen, und nöthigt zu der Unterstellung einer allgemeinen symbolischen Bedeutung, welche, gleich der des guten Hirten, geläufig sein musste, ehe man das Motiv geradezu decorativ verwenden konnte. Man wird ja auch da zunächst an die Symbolisirung der gläubigen Seele zu denken haben, aber die Brücke von da zu der Symbolisirung der Kirche war, wie der II. Clemensbrief (a. a. O.) zeigt, frühzeitig geschlagen (vgl. Real-Encykl. II 172).

Das Gastmahl.

Endlich muss auch der symbolische Charakter der in den Katakomben uns begegnenden Darstellungen des Gastmahls behauptet werden. Man hat die Mahlzeiten auf profanen Denkmälern früher freilich mit Vorliebe als die Darstellung einer Fortsetzung irdischer Freuden aufgefasst. Dass sie aber eine Bezugnahme auf die im Hades genossene Seligkeit in sich schliessen, ist neuerdings anerkannt und wird namentlich in Hinsicht etruskischer Grabgemälde zugegeben [1]. Es ergibt sich daraus die Schlussfolgerung für ähnliche Scenen unserer Katakombengemälde, in welchen man mit Rücksicht auf die sie begleitenden, die Tischfreuden illustrirenden Beischriften (AGAPE MISCE MI, IRENE DA CALDA u. s. f.) zunächst versucht sein könnte, die Schilderung rein irdischer Vorgänge zu finden. Aber der ernste Charakter dieser Namen, das constante Vorkommen von Brod und Fischen als einziger Speise lassen doch nur an einen religiösen Vorgang denken. Die älteren Forscher, wie Bottari und Boldetti, sahen hier Agapen; aber die Natur der Speisen passt nicht zu den Liebesmahlen, bei denen auch andere Nahrungsmittel ihre Rolle spielten, und so nahmen de Rossi und seine Schule die im wesentlichen zuerst von Polidori vorgeschlagene Deutung an, welche, anschliessend an den Vergleich der paradiesischen Freuden mit einem *τρίκλινον* (Apostolische Constitutionen II 5), in dem Gastmahl das Bild der ewigen Seligkeit sah [2]. Eine Reihe von Belegen aus der martyrologischen Litteratur, die auf Trinkgefässen u. s. f. auftretenden Acclamationen, das so oft wiederkehrende *refrigerare, refrigerium* der Grabschriften, in Verbindung mit den biblischen Texten (Luc. 12, 37; 22, 9. Job 22, 19) konnten zur Stütze dieser Annahme beigebracht werden. Reich hat sich besonders das Coemeterium S. Pietro e Marcellino an solchen Gastmahlsscenen erwiesen (Fig. 59 u. 60). Das Brod fehlt hier, aber der Fisch lässt de Rossi ausschliesslich an den Ichthys denken und jene Scenen als identisch auffassen mit dem Gedanken, welchen die geläufigen Acclamationen: *ζήσῃς ἐν θεῷ, vivas in Deo, in Christo, refrigere, in pace Dei,* oder das Epitaph: *vivis in gloria Dei et in pace Domini nostri Iesu Christi,* aussprechen. Und ganz den nämlichen Gedanken werden

[1] Vgl. Helbig Annali dell' Istit. Arch. 1870, No. 9, p. 18—21. Dazu Stephani Der ausruhende Herakles S. 15 f. Friedländer De operibus anaglyph. in monumentis sepulcr. graec. Regiomont. 1846, u. s. w. Die ganze Litteratur und das einschlägige Material habe ich Real-Encykl. II 355 zusammengestellt.

[2] Polidori Dei conviti effigiati a simboli nei mon. crist. Milano 1844 (estr. dall' ‚Amico cattolico' VII 390; VIII 174. 262). — De Rossi Roma sotterr. II 341; Bull. 1882, p. 122. — Martigny l. c. [2] p. 700. Vgl. jetzt noch Lefort Les scènes de banquet peintes dans les catacombes et not. dans celle de St. Marcellin et Pierre (Rev. arch. 1883, p. 224 s.).

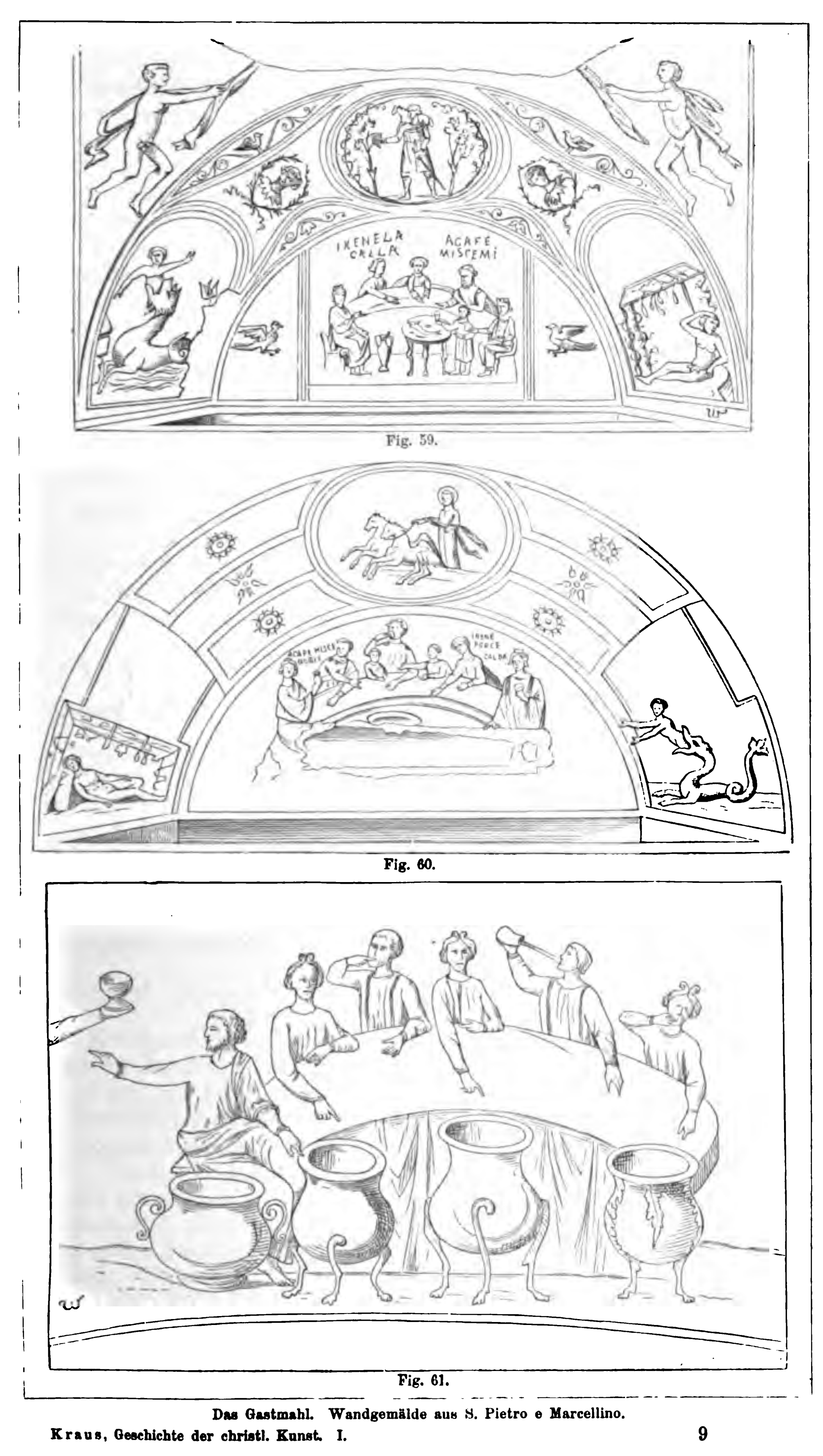


Fig. 59.

Fig. 60.

Fig. 61.

Das Gastmahl. Wandgemälde aus S. Pietro e Marcellino.

wir nun dem noch dem Ende des 1. oder Anfang des 2. Jahrhunderts angehörenden schönen Fresco aus dem Eingange von S. Domitilla zuweisen müssen, dessen schon oben gedacht wurde; während auf der andern Seite nicht ausgeschlossen erscheint, dass die eine oder andere Gastmahlsscene die Hochzeit zu Kana (so vielleicht Fig. 61), oder wirkliche Agapen vorstellen sollen.

Das Monogramm Christi und das Kreuz.

Sprechen wir an letzter Stelle von demjenigen symbolischen Zeichen, welches bald alle anderen überragen und thatsächlich alle anderen überleben sollte: von dem Monogramme und dem Kreuze. Der Gegenstand geht weit mehr die Epigraphik als die Kunstgeschichte an und darf daher hier kürzer behandelt werden, als es seiner Bedeutung in der christlichen Archäologie an sich zukommt.

Eine weit mehr durch ihre Zahl als durch ihren innern Werth bedeutende Litteratur hat sich mit dem Auftreten des Kreuzes vor Christus beschäftigt, und eine ganze Schule von Archäologen hat sich bemüht, das Kreuz als ein schon in vorchristlicher Zeit vorhandenes und von den Christen übernommenes religiös-symbolisches Zeichen zu erweisen[1]. Ich bin von der Stichhaltigkeit dieser Hypothese bis jetzt in keiner Weise überzeugt worden. Eine grosse Anzahl der zum Erweis derselben beigebrachten Beispiele von antiken Bildwerken, mexicanischen und asiatischen Bauwerken u. s. f. ist ohne weiteres auszuschliessen, da das Kreuz hier nur als geometrische Figur und rein ornamental verwendet ist. In anderen Fällen ist das aus X und P gebildete Monogramm wie das angebliche baktrische Labarum und das ⳩ auf den Münzen Herodes' d. Gr. einfaches Monetarzeichen. Als Symbol kann bloss das sogen. Swastika-Kreuz (Pfötchenkreuz, *croix pattée,* 卐), dessen sich die Buddhisten in Indien bedienten und das ich auch in der Form 卍 auf einer prähistorischen Urne (des 7. Jahrhunderts v. Chr., Museum der Villa Papa Giulio) bemerkte, ferner das ägyptische Henkelkreuz (oder Nilschlüssel, ☥), das ♀ asiatischer Völkerschaften und das auf gallischen und andern Denkmälern uns begegnende Sonnenrad (⊕ oder ✇) in Anspruch genommen werden. Aber alle diese Zeichen sind astrologischen Vorstellungen entsprungen, deren Zusammenhang mit christlichen ebenso unerweisbar als unwahrscheinlich ist. Die Stellung der Religionsparteien um 300 schliesst die Unterstellung vollkommen aus, dass die christliche der feindlichen heidnischen gerade ihr hervorstechendstes Emblem entlehnt haben sollte.

Dass das Kreuzzeichen innerhalb der Gemeinde als *signum Domini, signum coeleste* (so war über der Basilika des hl. Felix zu Nola zu lesen) frühzeitig anerkannt war, wird durch die bekannten Aeusserungen des Barnabasbriefes, eines Clemens Alexandrinus, Tertullian u. s. w. gewährleistet. Eine andere Frage ist, wann es als solches monumental verwerthet wurde. Das verhüllte Kreuz hat man auf verschiedenen Denkmälern aus der Zeit der Ver-

[1] Für diese ganze Litteratur und alle Detailnachweise muss hier auf Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 224 und 412 verwiesen werden.

folgungen zu erkennen geglaubt, und es liegt kein Grund vor, das Auftreten desselben ohne weiteres in Abrede zu stellen. Aber tritt das Kreuz als religiöses Symbol der Christen vor Constantin und vor der officiellen Abschaffung der Kreuzesstrafe (durch das von Cassiodor. Hist. trip. I 9 und Sozom. I 8 erwähnte, aber in die Pandekten nicht aufgenommene Gesetz) unverhüllt und zugestandenerweise auf? Bis jetzt ist kein Beweis dafür geliefert. Vielmehr erlaubt der gegenwärtige Bestand der Denkmäler nur folgende Entwicklung festzustellen.

Zunächst begegnen wir in wenigen, aber doch nachweisbaren Beispielen der Verbindung des X und P zu ☧ und ebenso der Sigla I H bereits vor Constantin, jedoch regelmässig nur als einem *Compendium scripturae,* indem die Anfangsbuchstaben der Namen Χριστός und Ἰησοῦς statt des vollständigen Namens stehen[1]; dann der von dem ‚Computus Paschae' um 243 hervorgehobenen Zahlensymbolik der später üblichen vollständigen Sigla IHC. Einigemal kommt I N ☧ = *in Christo* vor. Als isolirtes Zeichen ist ☧ vor Constantin nicht mit Sicherheit nachzuweisen; seit Anfang des 4. Jahrhunderts aber wird es öffentlich gebraucht, doch ist zweifelhaft, ob es bereits 298 nachzuweisen ist. Gewöhnlicher wird es seit 331; seit 347 oder 348 findet man es auf römischen Epitaphien mit dem Kreuz combinirt zu der Form ☧ (mit Querbalken); diese leitet zu der sogen. *Crux monogrammatica* ⳨ über, welche ein Grabstein von 355 in Rom zuerst bietet. Die letztere erhält sich längere Zeit neben dem ☧, bis gegen Anfang des 5. Jahrhunderts auch das P aus diesem Signum Christi eliminirt wird und die einfache Gestalt des gleichschenkligen Kreuzes + hervortritt. Von 409 ab tritt auf römischen Steinen das ☧ kaum mehr, das ⳨ nur noch selten auf; etwas länger hält sich erstere Form im Orient. Damit stimmt auch der Befund der Münzen[2]. Auf den Münzen Constantins und seiner Söhne ist das Vorkommen des Kreuzes noch höchst selten oder vielmehr durchaus zweifelhaft, wenn auch das nackte Kreuz hier etwas früher als auf anderen Denkmälern Italiens und Galliens erscheint. Die beiden Formen des Monogramms, ☧ und ⳨, werden in sehr zahlreichen Fällen in den nachconstantinischen Regionen unserer Coemeterien, in den älteren ersteres äusserst selten (?), letzteres gar nicht gefunden; doch will man hier das dissimulirte X, ⚹ und das 卐 einigemal bemerkt haben. Einen entschiedenen Umschwung zu Gunsten des unverhüllten Kreuzes glaubt de Rossi in der Wiederauffindung des Kreuzes in Jerusalem, in dem constantinischen

[1] Vgl. de Rossi Roma sotterranea II 277. 320. 321; III 132. 181; Bull. 1873, p. 73; 1888—1889, p. 33, u. ö.

[2] Vgl. meine Zusammenstellung im Art. ‚Münzen', Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 432.

Verbot der ferneren Anwendung der Kreuzesstrafe und endlich in dem Sieg der nicänischen Lehre über den Arianismus zu erblicken. Ich bezweifle erstere Annahme, da sie durch die Thatsachen nicht gedeckt ist; auch wenn Julian der Abtrünnige nach Cyrills Zeugniss die Häuser bereits mit dem Kreuzzeichen geschmückt sah, so denke ich dabei zunächst nur an das im Monogramm verhüllte Kreuz und an den Orient. Hier tritt uns in der That das Monogramm, später auch das Kreuz als Thürschmuck syrischer Häuser, wie das de Vogüé's Funde bezeugen, häufig entgegen (Fig. 62—64). Im Occident erscheint an öffentlichen Gebäuden das ☧ (in Verbindung mit dem A ω [1]) zuerst 371. Das unverschleierte Kreuz + *(Crux quadrata et immissa)* wird nicht vor Anfang des 5. Jahrhunderts gefunden; noch später ist das Kreuz mit verlängerter Verticalhasta *(Crux commissa* T). Das Patibulum ist sehr selten und meist nur ein einfaches Linienornament. Complicirte Gestalten des Monogramms werden durch Verbindung mit anderen Emblemen, dem Kranz, der Krone, Tauben, Palmen, Sternen, herbeigeführt (Fig. 65—68). Die Tendenz, die Verticalhasta zu verlängern, wird namentlich in Syrien und in Ravenna seit dem 5. Jahrhundert beobachtet [2]. Die *Crux ansata* findet sich auf Inschriften Aegyptens seit dem 6. Jahrhundert und um dieselbe Zeit oder schon im 5. Jahrhundert auf ägyptisch-christlichen Gewändern, angeblich auch einmal auf einer Münze Aquileja's aus constantinischer Zeit [3]. Die Sitte, Purpurgewänder mit Kreuzen zu schmücken, erwähnt übrigens schon Hieronymus (Ep. CVII ad Laetam, ed. Venet. I 681). Im Zusammenhang mit der zunehmenden Staurolatrie des beginnenden Mittelalters finden wir dann auf spätern Wandgemälden der Katakomben (Fig. 69) und auf den Mosaiken das reich mit Edelsteinen besetzte Kreuz *(Crux gammata)* dargestellt, ebenso die Stauroferi (Stationskreuze, *Croci con tre ceri* u. s. f. [4]).





Fig. 62. Fig. 63.
Monogramme von Hausthüren in Returza und Serdjilla.
(Nach de Vogüé.)

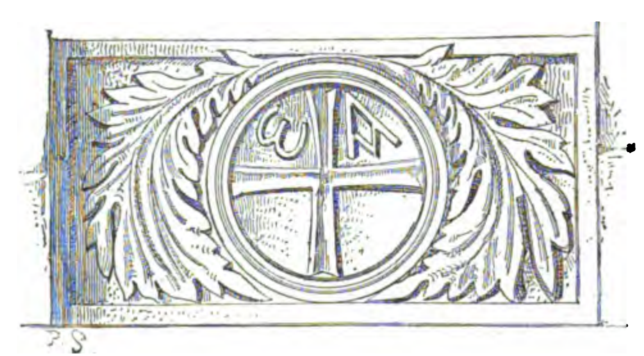


Fig. 64. Kreuz vor einem syrischen Hause.
(Nach de Vogüé.)

[1] Das A ω, isolirt oder mit dem Monogramm, kommt seit dem 4. Jahrhundert auf, aus Rücksicht auf Offb. 1, 8, besonders als Protest gegen den Arianismus. — Vgl. Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer I 61.

[2] Kreuz mit verlängerter Hasta auf einem constantinopolitanischen Steine siehe ‚Mél. d'arch. et d'histoire' X 562.'

[3] Vgl. Ficker in ‚Mittheil. des Archäol. Instituts' V (1890) 81.

[4] De Rossi Bull. 1891, p. 107 sg.

Originale solch kostbarer und durch Zuhülfenahme der Goldschmiedekunst reich ausgearbeiteter Kreuze sind unter anderm die von Borgia beschriebenen

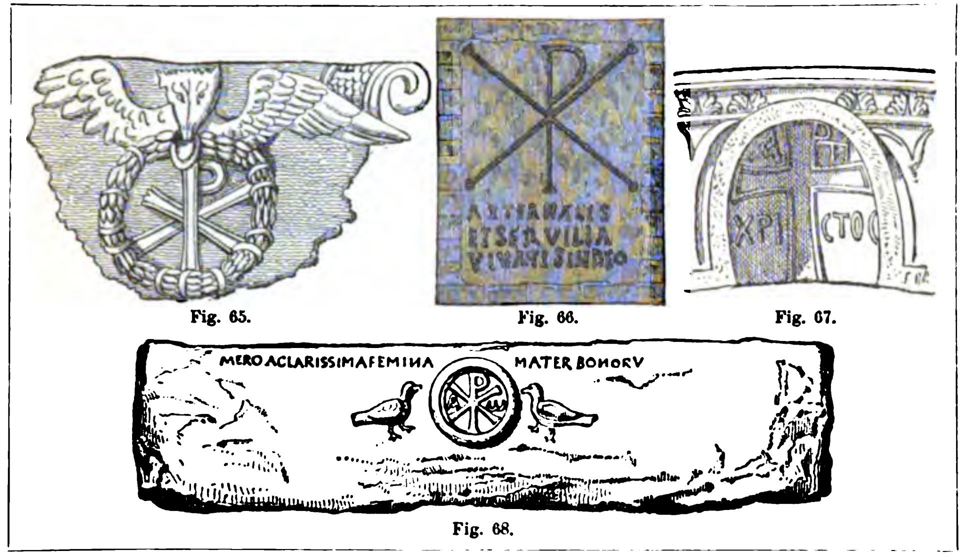


Fig. 65. Fig. 66. Fig. 67.

Fig. 68.

Diverse Formen des Monogrammes.

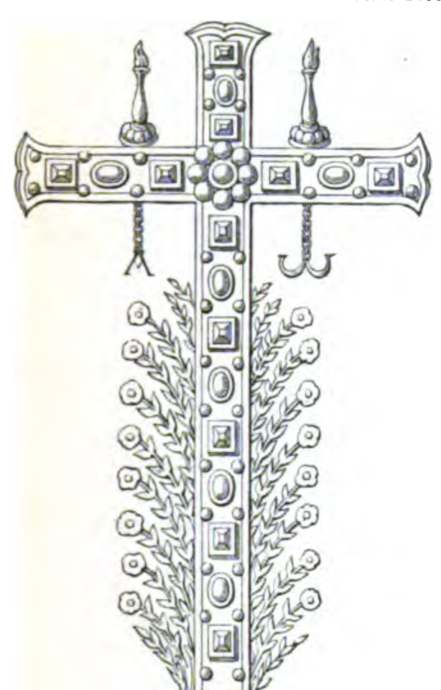


Fig. 69. Crux gammata aus S. Ponziano.

Kreuze von Velletri und dem Vatican, das von Mezières in einer byzantinischen Kirche des Ossa gefundene des 8. Jahrhunderts [1]. Wir kommen auf diesen Gegenstand da zurück, wo wir von der Kreuzigungsdarstellung und ihrer Verwendung zum Schmuck der Kreuze zu sprechen haben.

V.

Biblische Scenen. Biblische Scenen. Unter den allegorischen Bildern haben wir bereits einige kennen gelernt, welche der Heiligen Schrift entlehnt sind, so vor allem den guten Hirten; auch der Weinstock und seine Reben zählen dahin, und von weiteren Parabeln sind hier der Säemann, der vielleicht einmal, auf einem Epitaph des Museo Kircheriano (?), vorkommt, und das Gleichniss von den klugen und thörichten Jungfrauen, welches Bosio (Roma sotterranea p. 420) in einem Arcosolium

[1] Aus der kunstgeschichtlichen Litteratur über das Kreuz (vgl. Real-Encykl. II 237 ff.) seien nur hervorgehoben: Georgi De monogr. Christi. Rom. 1738. Paciaudi in Gori Symb. litt. III (1748) 211. Steph. Borgia De cruce Vatic. Rom. 1779; ders. De cruce Veliterna. Rom. 1780. Didron Manuel d'iconogr. chrét. Paris 1845; ders. in den ‚Annal. archéologiques' 1844. Garrucci Stor. I 155. Münz Arch. Bem. über das Kreuz u. s. w. (Nass. Annalen VIII). Stockbauer Kunstgesch. des Kreuzes. Schaffhausen 1870. Grimoüard de St-Laurent Iconogr. de la croix, in Didrons ‚Annal. archéologiques' 1869, vol. XXVI s.

von S. Agnese (d. i. dem Ostrianum) und später de Rossi wieder in S. Ciriaca fanden, zu erwähnen (Fig. 70). Die Grabschriften spielen in einer Weise auf diese Parabeln an, welche keinen Zweifel daran lässt, dass man sich die gottgeweihten Jungfrauen *(Deo dicatae, sacratae)* unter den weisen Jungfrauen des Evangeliums in ganz besonderer Weise dachte[1]. So bilden diese Darstellungen den Uebergang zu der im Mittelalter so beliebten Vorstellung, welche die klugen Jungfrauen als Typ der Beseligten, die thörichten als Typ der Verworfenen dachte: wie dann de Rossi im Anschluss an das Mosaik der Façade von S. Maria in Trastevere den Nachweis geliefert hat, dass die klugen Jungfrauen überhaupt als Typ der die heilige Jungfrau in ihrer Herrlichkeit umgebenden seligen Frauen aufzufassen sind[2].

So haben wir einige biblische Sujets gefunden, die, wie der gute Hirte, zu den frühesten symbolisch-allegorischen Vorstellungen der altchristlichen Kunst gehören. Aber auch die historischen Scenen, welche zunächst zur



Fig. 70. Gleichniss von den klugen und thörichten Jungfrauen. Wandgemälde aus S. Ciriaca. (Nach de Rossi.)

Verwendung gelangen, treten aus dem Rahmen der Allegorie nicht völlig heraus. War die ganze Exegese des christlichen Alterthums von der Ueberzeugung beherrscht, dass das Alte Testament die Ankündigung des Neuen und das Neue die Erklärung des Alten sei — *in veteri testamento novum latet, in novo vetus patet* (Aug. In Exod. c. 73) —, so entsprach dem auch die ursprünglich rein typologische Verwendung der biblischen Geschichten. Die ältesten Sujets, welche uns in den Katakombenbildern des 1. und 2. Jahrhunderts begegnen, sind Noe in der Arche mit der Taube, die ihm den Oelzweig bringt, das Opfer Abrahams, Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Jonas in den verschiedenen Situationen: wie er aus dem Schiff herausgeworfen und von dem Seeungeheuer verschlungen, dann wie er von diesem ausgespieen wird, und endlich wie er unter der Kürbisstaude ruht; aus dem Neuen Testamente der gute Hirte, die Auferweckung des Lazarus, die Anbetung der

---

[1] Vgl. Münz in Kraus Real-Encykl. II 83 f. Wilpert Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrh. der Kirche (Freib. 1892) S. 65 f.

[2] De Rossi Musaici crist. I, am Schluss. Vgl. dazu das Mosaik von S. Cecilia in Rom bei Garrucci Stor. tav. 270—272.

Magier, die wunderbare Brodvermehrung, das eucharistische Mahl. Die Gegenüberstellung dieser Scenen zeigt die Absicht des Künstlers: der alttestamentliche Vorgang soll auf das neutestamentliche Wunder hinweisen, soll es vorbereiten. In den Schicksalen der auserwählten Männer des Alten Bundes soll nichts anderes gesehen werden als ein Vorbild dessen, was sich in Christo und den Seinigen erfüllt. Derselbe Gedanke beherrscht auch noch gänzlich die gegen Ausgang des 2. und im 3. Jahrhundert hinzutretenden Gegenstände; das sind der Sündenfall, Jehovah im Dornbusch dem Moses erscheinend, Moses die Gesetzestafeln auf dem Sinai in Empfang nehmend; aus dem Neuen Testamente die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Blindgebornen, des Gichtbrüchigen und das eine oder andere ähnliche Wunder Jesu. Ihnen folgen die Erschaffung des Menschen, das Opfer des Abel und Kain, der Durchgang der Juden durch das Rothe Meer, die Himmelfahrt des Elias, die drei Jünglinge vor der Statue des Nebukadnezar, die Verleugnung Petri und einige untergeordnete Scenen, die nur vereinzelt getroffen werden, wie der Manna-Regen, die aus dem Gelobten Lande mit der grossen Traube wiederkehrenden Kundschafter, die Magier vor Herodes und die Samariterin am Brunnen; aus den deuterokanonischen Schriften Susanna zwischen zwei wilden Thieren (den sie versuchenden Aeltesten). Der grössere Theil dieser Auswahl gehört nicht bloss der Zeit der Verfolgungen an, sondern er verräth eine Absicht, welche der damaligen Lage der Kirche entspricht und welche gar nicht zu verkennen ist. Das typologische Element ist klar. Es will dem Judenthum gegenüber gezeigt werden, dass das Alte Testament im Neuen nunmehr erfüllt und die Aera des herben Gesetzes von derjenigen der Gnade abgelöst ist, — ganz was Eusebius in seiner Praeparatio und Demonstratio evangelica darzuthun unternahm. Daneben ist aber die Auswahl der Sujets so getroffen, dass sie der leidenden, verfolgten Gemeinde auf Schritt und Tritt Ermuthigung und Trost zu spenden vermögen. Die Leiden der Gerechten des Alten Bundes, Jobs, Daniels, der Jünglinge von Babylon, Susanna's, schildern die Lage der verfolgten Kirche; so wie der Herr diese Dulder erlöst hat, so wird er auch die trauernde Gemeinde vor den reissenden Wölfen (Lactant. De mort. pers. c. 52: *a lupis rapacibus*) erretten, so auch die einzelne kämpfende Seele begnadigen. Das ist, wie wir oben gesehen, das constante Gebet der Kirche in ihren ältesten Liturgien: kein Zweifel, dass dieser Gedanke die gesammte Katakombenkunst beherrschte, von der im allgemeinen alles ferngehalten wurde, was die Gläubigen beängstigen, schrecken, entmuthigen konnte. Darum malt sie keine Marterscenen, kein Weltgericht, keine Bilder des Schreckens und der Züchtigung, sondern allweg nur Scenen, welche die Macht und Güte des Erlösers veranschaulichen und der *Ecclesia pressa* die Zuversicht endlicher Errettung geben und erhalten sollen, die auch aus der ganzen altchristlichen Litteratur, aus dem Verhalten der Martyrer, aus allen Lebensäusserungen der jungen Gemeinde heraus spricht. Aus dieser Absicht und aus dem rein typologischen Zug, welcher diese Darstellungen beherrscht, erklären sich eine Reihe von Eigenthümlichkeiten. Es versteht sich daraus heraus das Festhalten an einer gemeinsamen Grundidee und selbst an gewissen Accidenzien, daneben aber eine gewisse Freiheit in der Anordnung, welche auf die strenge Wiedergabe der biblischen Berichte verzichtet und sich mit dem Wesentlichen des Vorganges begnügt. Das tritt uns z. B. in der Anzahl der Magier, in ihren Gaben entgegen. Es erklärt sich daraus weiter, dass Züge aus ganz verschiedenen Geschichten miteinander

verbunden werden, z. B. wenn die Taube mit dem Oelzweig zu den drei Jünglingen im Feuerofen oder zu Jonas eilt, das Wunder der Brodvermehrung und das zu Kana gewirkte ineinander fliessen. Dem Künstler lag hier nur am Herzen, die Allmacht des Herrn und die Gewährung der Rettung durch ihn zu veranschaulichen. Aus dem nämlichen Gesetz ergibt sich die ausserordentliche Einfachheit der Schilderung, die sich oft auf eine Andeutung statt einer Exposition des Vorganges beschränkt: so wenn das Wunder der Brodvermehrung nur durch die aufgestellten Körbe versinnbildet oder die Scene am Horeb nur insoweit gegeben wird, als der die Schuhe sich ausziehende Moses allein zur Darstellung gelangt.

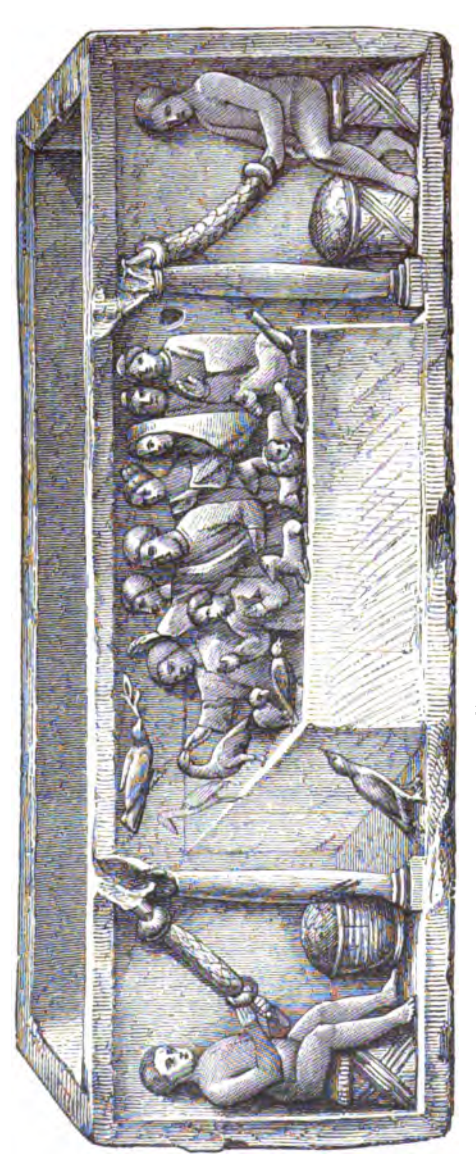


Fig. 71. Sarkophag aus Trier.

Das alles änderte sich rasch und namhaft, seit, um uns der schönen Worte des Lactantius zu bedienen, ein ‚süsser und heiterer Friede allen Geistern wiedergegeben wurde. Jetzt leuchtete nach so schrecklichen Stürmen ein ruhiger Tag und das ersehnte Licht endlich auf' — *nunc post tantae tempestatis violentas turbines placidus aer et optata lux refulsit* (De mort. persec. c. 1). Dieser junge Tag kam auch der Freiheit und der Bewegung der christlichen Kunst zu statten, er schuf in der Basilika und ihrem Mosaik die letzte grosse Aeusserung des antiken Geistes; aber er nahm doch auch bald der Malerei der Christen jenen stillen, rührenden Zug, der auf den Gebilden der ersten drei Jahrhunderte ruht und aus dem jene so starke und doch so milde Gesinnung spricht, welche das eigenste Gut der verfolgten Gemeinde war und die kein späteres Geschlecht in solcher Vereinigung mehr sehen sollte.

Der christliche Bilderkreis erweiterte sich also bald nach Constantins Sieg. Die einzelnen Scenen erlitten nicht bloss reichere Ausgestaltung, umfänglicheres Beiwerk, gesprächigere Ausführung. Man schritt auch zur Aufnahme neuer Sujets, welche vornehmlich in der Sarkophagsculptur des 4. und 5. Jahrhunderts uns entgegentreten. Dahin gehören von neutestamentlichen Scenen die Geburt Christi, Jesus im Tempel, die Taufe Jesu im Jordan, eine Anzahl Bilder aus dem Leiden des Herrn, der Einzug am Palmsonntag in Jerusalem, Judas' Verrath, Christus am Oelberge, vor den Hohenpriestern und

Pilatus, die Dornenkrönung, die am Grabe schlafenden Wächter, endlich, seit Ende des 5. Jahrhunderts, die Kreuzigung. Von den Wundern des Herrn werden noch die Heilung der Besessenen, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Kananäerin, die Hämorrhoissa; aus der Apostelgeschichte die Erweckung der Tabitha, die Gefangennehmung der Apostel Petrus und Paulus aufgenommen. Die Erschaffung des Menschen, Daniel den Drachen vergiftend, die Vision des Ezechiel, David mit der Schleuder, die Geschichte des Tobias bilden den Hauptzuwachs aus dem Alten Testamente. Eine dritte Erweiterung des Bilderkreises vollzieht sich, seit gegen Ende des 4. Jahrhunderts die Wände der Basilika mit grossen Cyklen von meist musivischen Malereien bedeckt werden. Wir kommen auf die beiden letzteren Phasen der Entwicklung wieder zurück. Hier bedarf es noch einer eingehendern Uebersicht des für die ersten vier oder fünf Jahrhunderte in Betracht kommenden biblischen Materials.

Fig. 72. Arche Noe's. Von einem Wandgemälde der Katakomben.

Beginnen wir mit den Darstellungen der zwei ersten Jahrhunderte. Zu ihnen zählt vorab Noe in Noe.
der Arche, welchem die Taube den Oelzweig bringt, ein Bild, welches bereits in einem der ältesten Theile von S. Domitilla getroffen wird, dann auf den Gemälden der Katakomben, auf Grabsteinen, Lampen, Sarkophagen, Goldgläsern, Broncemedaillons wiederkehrt. Noe steht meist allein in der Arche, nur der Trierer Sarkophag (Fig. 71) zeigt noch andere Mitglieder seiner Familie und eine Auswahl von zwölf Thieren. Die Taube ist meist fliegend vorgestellt, einmal auf der Hand des Patriarchen, oder auf einem entlaubten Baume sitzend. Statt Noe's sieht man einigemal einen Jüngling oder ein Weib dargestellt, was den symbolischen Sinn der Scene illustrirt. Die Arche hat meist das Aussehen eines viereckigen Kastens mit oder ohne Deckel (vgl. Fig. 72), einigemal ist sie sechseckig oder rund. Man hat sie als eine unmittelbare Nachahmung der viereckigen Kiste erklärt, in welcher die mit ihrem Sohne Perseus ins Meer gesetzte Danaë auf profanen Denkmälern erscheint. Andere haben an Münzen aus der Zeit des Septim Sever, Macrinus und Philippus erinnert, welche, in Apamea u. a. geschlagen, die Arche und selbst die Bezeichnung NOE bieten. Neuere Forschungen erklären das Auftreten dieser Münzen aus der Anwesenheit starker israelitischer Colonien, welche seit dem Zeitalter der Seleuciden in den betreffenden Städten

angelegt waren[1]. Zur Erklärung des Sujets wird darauf hingewiesen, dass bereits der erste Brief des hl. Petrus (3, 20 f.) von jenen acht Seelen, welche ‚in den Tagen des Noe, während die Arche gebaut wurde, durch das Wasser gerettet wurden', spricht, und zwar als von einem Gegenbild jener Christen, die nun durch die Taufe erlöst sind. Tertullian (De baptism. c. 8) erweitert die Ausdeutung. ‚Wie', sagt er, ‚nach den Wassern der Sündfluth, durch welche die Ungerechtigkeit der Alten getilgt wurde, ich möchte sagen, nach

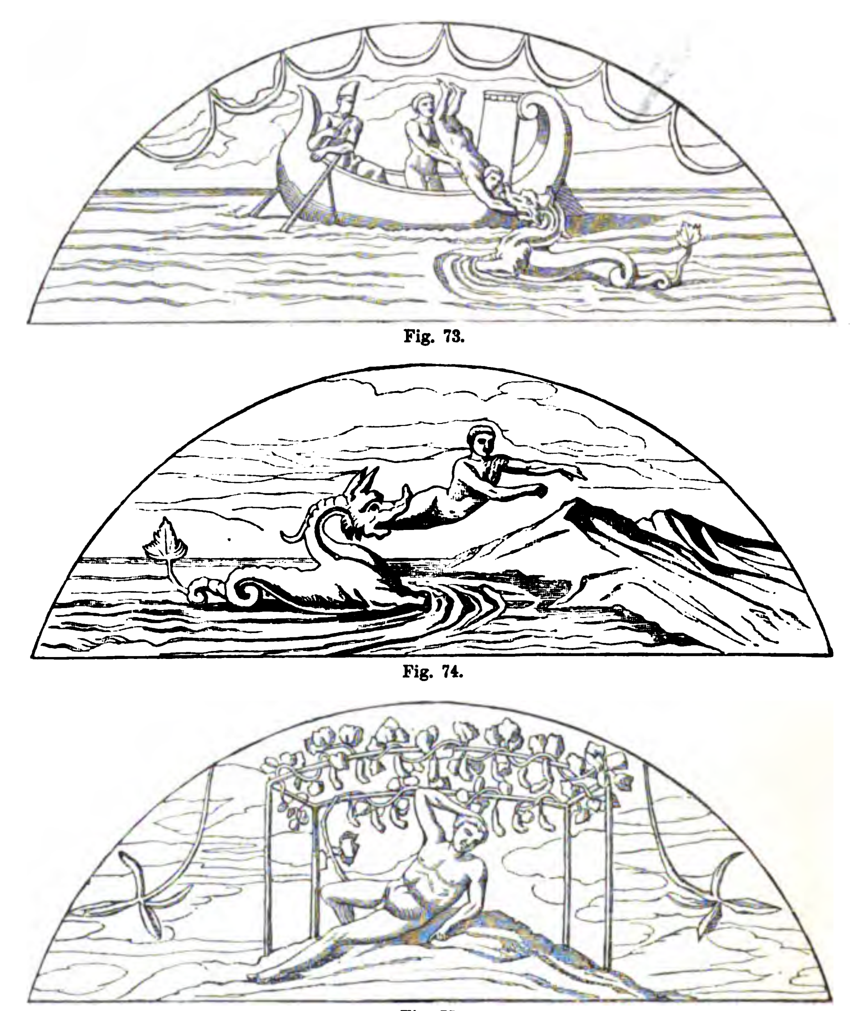


Fig. 73.

Fig. 74.

Fig. 75.
Drei Jonas-Scenen aus S. Callisto.

der Taufe [der alten Welt], die aus der Arche entlassene und mit dem Oelzweig, dem Zeichen des Friedens auch bei den Heiden, zurückkehrende Taube als himmlischer Bote die Beschwichtigung des göttlichen Zornes verkündigte, so eilt, vom Himmel gesandt, die Taube des Heiligen Geistes mit der Friedensbotschaft geistigerweise der Erde, d. i. unserm nach alten Vergehungen [rein] aus dem Bade emporsteigenden Fleische, zu: die Kirche ist hier unter dem Bilde der Arche dargestellt.' In gewisser Beziehung kommt also dem Bilde

[1] Vgl. Babelon Mélanges numism. Paris 1892—1893.

die Bedeutung des IN PACE zu. Ob darüber hinaus noch eine Beziehung auf die Auferstehung anzunehmen ist, wie Heuser aus der häufigen Zusammenstellung des Noe mit Jonas schliesst, sei hier dahingestellt[1].

Das frühe Vorkommen der Jonas-Scenen (Fig. 73—75) wird uns bereits durch den Spott des Celsus bestätigt (Origenes C. Cels. l. VIII). Dementsprechend finden wir sie wol schon seit dem 2. Jahrhundert auf Katakombengemälden, Grabsteinen, Sarkophagen, Medaillen, Lampen, geschnittenen Steinen, Goldgläsern, geschliffenen Gläsern, Diptychen. Es sind aber vier Momente, welche, bald zusammen bald vereinzelt, zur Darstellung gelangen: 1. Jonas ins Meer geworfen und von dem Behemah verschlungen; 2. Jonas von dem Ungeheuer wieder ans Land gespieen; 3. der Prophet unter der mit grünenden Pflanzen bedeckten Hütte, und 4. unter der verdorrten, blätterlosen Pflanze (das *Kikajon* des Hebräischen wird in der Septuaginta mit *Cucurbitis,* durch Hieronymus mit *Hedera,* Epheu, übersetzt, worüber der Kirchenlehrer bekanntlich mit Augustin in einen Streit gerieth) ruhend. In der Ausstattung der einzelnen Scenen bestehen mancherlei Abweichungen[2]. Augustin wie Hieronymus fassen Jonas als einen Typus Christi, und zwar des Auferstandenen, auf (Aug. De civ. Dei XVIII 30; Ep. CII ad Deogr., q. 6 de Ion. Hieron. In Ion. c. 1: *Ionas propheta . . . totus referri ad Dominum*), und diese Typik scheint durch ein Goldglas bestätigt zu werden, auf welchem der Fisch die Stelle des unter der Kürbisstaude ruhenden Propheten vertritt. Indessen legt sich die Vermuthung nahe, dass die häufige Wiederkehr dieser Jonas-Scenen gerade in Rom und in den Coemeterialbildern des 2. und 3. Jahrhunderts den von Augustin ebenfalls (l. c.) stark betonten Gedanken ausdrücken soll, dass, im Gegensatze zu der judenchristlichen Auffassung, die Heidenwelt in gleicher Weise wie einst die Niniviten begnadigt und zum Heile berufen sei. Vielleicht ist auch an einen Protest gegen den um die Mitte des 3. Jahrhunderts in Rom grassirenden Novatianismus und seine engherzigen Ansichten über die Busse zu denken. Noch unzweifelhafter aber erscheint, dass, wie oben an den Ausführungen Le Blants gezeigt wurde, in den Jonas-Scenen ein entschiedener Anklang an die frühchristlichen Funeralliturgien und speciell den *Ordo commendationis animae* vorliegt. Die sterbenden Blutzeugen beten: *Libera nos, sicut liberasti . . . Ionam de ventre ceti* (Act. ss. Anan. et Petri, ed. Ruinart p. 417; vgl. Const. Ap. V 7; VII 37), und es ergibt sich daraus, von welchen Gedanken die junge kämpfende Gemeinde beim Anblicke dieses Lieblingsbildes erfüllt war. Jonas.



Fig. 76. Job, vom Sarkophag des Iunius Bassus.

Nicht weit davon ab liegt der Sinn, welchen die Darstellung des frommen duldenden Job (seit dem 3. Jahrhundert auf vier Wandgemälden, dann auf Sarkophagen des 4. Jahrhunderts, wie dem des Iunius Bassus vom Jahre 359 und auf solchen Südgalliens, endlich auch in Basiliken) haben musste. Von einem Coemeterialgemälde abgesehen, wo Job sich stehend den Eiter von den Wunden streicht, pflegt er sitzend dargestellt zu werden, bald auf dem Düngerhaufen, bald auf einem Aschenhaufen, oder auf einem Haufen von Steinen, Job.

[1] Heuser bei Kraus Real-Encykl. II 499 f. [2] Ebd. II 69 f.

einmal auf einer *Sedes decussata;* neben ihm einer oder mehrere seiner Freunde, die Frau, einmal sich den Mantel vor die Nase haltend (Job 19, 17; vgl. Fig. 76) und ihm auf einem Stock ein Brod reichend. Auf den römischen Sarkophagen trägt Job die Tunica allein, auf den gallischen hat er darüber noch den Mantel und einmal auch ein Buch, das Emblem des Propheten. Dem christlichen Alterthum war Job, wie das bereits der I. Clemensbrief (c. 18) bezeugt, das Sinnbild der alles ertragenden Demuth, die lebendige Illustration von Ps. 112, 7 *(de stercore erigit pauperem)*, wie das Paulin von Nola anscheinend mit offener Berücksichtigung unserer Bilder auseinandersetzt (Ep. XXIX 3). Man sah aber in ihm auch ein Vorbild Christi (Origenes u. a.), und der Text Job 19, 25 *(Scio quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum et rursum circumdabor pelle mea et in carne mea videbo Deum meum etc.)* liess den Dulder in eine besondere Beziehung zu dem Dogma von der Auferstehung des Leibes treten, so dass in Grabschriften Anklänge an diese Stelle oder, wie auf dem Grabstein des Bischofs Flavian von Vercelli (ca. 550), geradezu eine fast wörtliche Verwendung derselben platzgreift. Gleichwol dürfte, wie die Anrufung des Beispiels Jobs in den Funeralliturgien nahelegt, der den Job-Darstellungen zunächst zu Grunde liegende Gedanke der der zu hoffenden Errettung aus der Verfolgung (vgl. TERTULLIAN. De pat. c. 14) und den Nöthen dieses Lebens sein[1].



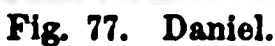


Fig. 77. Daniel.



Fig. 78. Daniel, den Drachen tödtend.

Zu derselben Annahme werden wir, wieder mit Rücksicht auf die Liturgie, auch hinsichtlich **Daniels in der Löwengrube** und
Daniel. der **drei Jünglinge im Feuerofen** gelangen. Erstere Darstellung gehört zu den allerhäufigsten, und zwar findet sie sich bereits, wie wir gesehen, am Eingang von S. Domitilla, zu Ende des 1. Jahrhunderts, dann auf Fresken, Sarkophagen, Gläsern, Elfenbeinen, Medaillons, Mosaiken, auf einem Tabernakelbogen aus Africa (Bull. V 2, 67). Daniel steht meist (nicht immer) völlig unbekleidet in der Haltung des Orans (nur einmal nicht so, auf dem Sarkophag zu Lucq in Béarn) mit ausgestreckten Armen da (Fig. 77); zuweilen sieht man den Propheten Habakuk ihm die Speise bringen, zuweilen sind ihm noch andere Personen beigeordnet, in denen man eher ein müssiges Pentimento des Künstlers als Engel anzuerkennen hat. Ein lateranischer Sarkophag zeigt den Propheten Habakuk, von der Hand Gottes gehalten, statt des Engels des Buches Daniel (14, 35). Die Rücksicht auf Constit. Apost. V 10 wird uns nöthigen, in Daniel so gut wie in Lazarus und Jonas auch einen Hinweis auf die Auferstehung zu sehen. Der Umstand, dass das dem Gefangenen

---

[1] Vgl. zu den Job-Bildern die Ausführungen LE BLANTS in: Explic. d'un sarcophage chrétien du Musée lapidaire de Lyon, und in seinen Sarcoph. d'Arles und Sarcoph. de la Gaule. — HEUSER in KRAUS Real-Encykl. II 61 f.

gebrachte Brod mehrfach mit der *Crux decussata* bezeichnet ist und dass auf einem Sarkophag von Brescia sogar der Ichthys als Speise erscheint, hat die Vermuthung nahegelegt, dass hier auch eine geheimnissvolle Beziehung auf die eucharistische Nahrung vorliege[1].

Noch in zwei anderen Scenen begegnen wir Daniel: auf mehreren Sarkophagen, von denen einer noch ins 3. Jahrhundert gesetzt wird, erscheint der Prophet, wie er die zu Babylon als Schutzgott verehrte Schlange tödtet (Fig. 78). Ein Goldglas (bei Garrucci Vetri tav. 3 [18]) zeigt ihn bei dieser Handlung mit dem Stabe, dem Symbol göttlicher Macht, ausgerüstet und liefert damit den Beweis, dass der Prophet hier als Typus und Vertreter des Erlösers (vgl. Col. 2, 15) auftritt. Ausserdem finden wir ihn ein- oder zweimal auf südgallischen Sarkophagen als Richter über Susanna.



Fig. 79. Die drei Jünglinge zu Babylon. Von dem Sarkophag von St-Gilles. (Nach de Rossi.)

Die drei Jünglinge in Babylon.

Daniel am nächsten verwandt sind die drei Jünglinge in Babylon. Auch sie erscheinen in zwei verschiedenen Scenen. Einmal wie sie sich weigern, die von Nebukadnezar aufgestellte Bildsäule anzubeten. So sehen wir sie einigemal auf Coemeterialgemälden zu Rom und Syrakus, auf Lampen, auf römischen und gallischen Sarkophagen, wie demjenigen von St-Gilles bei Nîmes (Fig. 79), wo diese Scene das Pendant zu der Anbetung der drei Magier bildet. Damit ist auch ihre Bedeutung ausgesprochen: denn der grausame König von Babylon ist, wie wir aus Paulin von Nola wissen, dem christlichen Alterthum ein Sinnbild Satans[2].

Die drei Jünglinge im Feuerofen.

Viel häufiger aber sind die drei Jünglinge im Feuerofen. Sie stehen (Fig. 80) da meist über einem Hypokaust, aus welchem die Flammen herausbrechen, in der Haltung der Oranten, in orientalischer Kleidung, bald mit phrygischen Mützen, bald mit einer weitern Person, in welcher man die rettende Gestalt des Erlösers zu erkennen glaubt: sicher nicht ohne allen Grund, da auf einem Goldglas (Garrucci Vetri tav. 1 [1]) Christus den Stab, das Symbol seiner Gewalt, über die Knaben ausstreckt. Auf einer africanischen Lampe sieht man die Hülfe Gottes durch den hinter den Gemarterten erscheinenden Engel



Fig. 80. Die drei Jünglinge im Feuerofen. Von einem lateranensischen Sarkophag.

[1] Heuser in Kraus Real-Encykl. I 345. De Rossi Roma sotterranea III 76; Bull. 1866, p. 64; 1867, p. 5.
[2] Vgl. auch Münter Sinnbilder II 68.

versinnbildet (Fig. 81). Die Beziehung auf die Auferstehung ist durch Constit. Ap. V 7, Irenaeus (V 5) und Tertullian (De resurr. c. 58) so gut wie sichergestellt, und man wird sich auch nicht verhehlen können, dass in der nachconstantinischen Zeit Nebukadnezar als ein Bild der die Kirche verfolgenden Kaiser erschien[1]. Schon Lactantius (De mort. persec. c. 16 u. ö.) spricht von den Letzteren als *acerbissimae bestiae*.



Fig. 81. Lampe aus dem Museum zu Constantine.

Moses. Kaum irgend eine Figur finden wir seit dem Ende des 2. und dem 3. Jahrhundert häufiger als Moses, in welchem nur eine seltsame Befangenheit das Vorbild Jesu Christi zu verkennen vermag[2]. Der grosse Gesetzgeber des auserwählten Volkes wird uns aber in den verschiedensten Situationen vorgeführt[3]: 1. wie er sich vor dem brennenden Dornbusch am Horeb die Schuhe auszieht (2 Mos. 3, 5; Fig. 82); 2. nach dem Durchgang durch das Rothe Meer, den Stab über die Israeliten und wider die Aegypter ausstreckend; 3. Wasser aus dem Felsen schlagend (2 Mos. 17, 6), weitaus das beliebteste der Moses-Sujets und fast auf allen Sarkophagen und zahlreichen Coemeterialgemälden uns entgegentretend, und zwar vielfach der Auferweckung des Lazarus gegenübergestellt, womit man die Beziehung auf die Auferstehung gegeben glaubt. Moses ist aber auch Vorbild Petri als des Führers des Volkes Gottes im Neuen Bunde, und diese Typik wird durch mehrere Darstellungen, namentlich auf Goldgläsern (vgl. Fig. 83) gewährleistet, wo wir Moses nicht nur mit den traditionellen Gesichtszügen des Apostels, sondern auch mit der auffallenden Beischrift PETRVS erblicken. 4. Moses die Gesetzestafeln empfangend (2 Mos. 31, 18; 5 Mos. 9, 10), welche ihm die Hand Gottes von oben reicht. 5. Moses die Gesetzestafeln im



Fig. 82. Moses. Fresco aus S. Callisto.

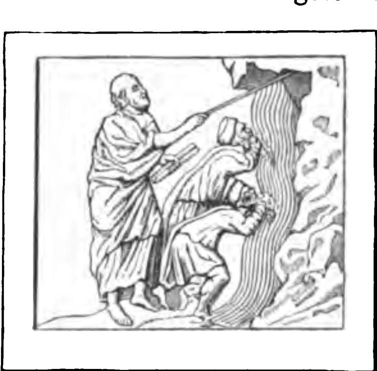


Fig. 83. Moses. Relief aus Mailand.

[1] Heuser bei Kraus Real-Encykl. II 76.

[2] V. Schultze Arch. Studien S. 168. Dagegen Wilpert Principienfragen der christlichen Archäologie S. 23.

[3] Vgl. für die Details Real-Encykl. II 430. Betreffs der speciell typischen bartlosen Darstellung des Moses s. Kondakoff bei de Rossi Bull. 1883, p. 92 sg.

Zorn zerbrechend, eine seltene Darstellung. Sehr zweifelhaft ist mir, ob man mit Garrucci und Martigny auch Moses und das Manna, und Moses die Boten zur Erforschung des Gelobten Landes aussendend (Fresco von S. Priscilla bei BOTTARI tav. 161 [2]) anzunehmen hat. Zu einer viel weitergehenden, das ganze Leben des Propheten umspannenden Darstellung ist dann die musivische Kunst des 5. Jahrhunderts fortgeschritten, wie wir bei Betrachtung der Mosaiken von S. Maria Maggiore sehen werden.

Adam als *figura Christi* war schon frühzeitig (vgl. MELITO Clav., in Spic. Sol. III 301) eine der christlichen Litteratur zu geläufige Gestalt, als dass man nicht ihre häufige Verwendung in der Kunst erwarten sollte. In der That finden wir die Stammeltern gleichfalls in verschiedenen Situationen geschildert. Die Schöpfung bietet ein viel besprochener Sarkophag des Lateranmuseums, auf den wir ausführlicher zurückzukommen haben und betreffs dessen eine Controverse zwischen de Rossi und Garrucci erstand [1]. Sehr viel häufiger ist die Darstellung des Sündenfalls, der wieder in verschiedenen Phasen geschildert wird. Auf einigen Sarkophagen sieht man Adam und Eva neben dem Baume, aber noch ohne die sie versuchende Schlange. Am öftesten wird die Versuchung und das Eingehen auf dieselbe gezeigt: die Stammeltern stehen, ihre Blösse mit den Feigenblättern bedeckend, rechts und links von dem Baume, um welchen sich die Schlange ringelt; neben Adam sieht man eine Garbe, neben Eva ein Lamm als Hindeutung auf die Arbeit des Lebens, welche ihrer nach dem Sündenfall wartet (Fig. 84). Wie Gott Rechenschaft von Adam fordert, zeigt ein Sarkophag bei Aringhi; mehrere andere in Rom und Syrakus, auch ein Goldglas, veranschaulichen die Verhängung der Strafe und die Verheissung des Erlösers. Endlich bieten mehrere Sarkophage auch die Vertreibung aus dem Paradies. Eva erscheint auf den Goldgläsern reich frisirt, mit Armbändern, Halsketten und Medaillons, vielleicht ein müssiger Einfall des Künstlers, vielleicht eine Bezugnahme auf die Eitelkeit als Verführerin des weiblichen Geschlechtes (CLEM. ALEX. Paedagog. III 12). Dass diese verschiedenen Phasen des Sündenfalls als Symbole der Auferstehung dargestellt werden, ist eine schwer zu erweisende Annahme. Noch weniger einleuchtend erscheint mir indessen die Annahme Breymanns [2], welcher diesen Scenen, wenigstens soweit sie nicht auf sepulcralen Monumenten vorkommen, einen rein decorativen Charakter zuschreibt und sie meist nur zur Ausfüllung des Raumes verwendet wissen will. Dass in späterer Zeit, namentlich auf Gegenständen des Luxus u. s. w., auch biblische Scenen als reine Füllsel oder Decorationselemente angebracht wurden, soll im allgemeinen nicht in Abrede gestellt werden; doch wird man für die ältere Katakombenkunst diese Erklärung ablehnen müssen. Man wird kaum irre gehen, wenn man

Adam und Eva.



Fig. 84. Adam und Eva.

[1] Vgl. DE ROSSI Bull. 1865, 68. 70.

[2] ARN. BREYMANN Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums (Wolfenbüttel 1893) S. 127. Sehr bedenklich müssen die Ausführungen KEKULE's über die Darstellungen der Erschaffung der Eva (Jahrbuch d. k. d. Inst. 1890, V 186) genannt werden.

eine Inschrift des 3.—4. Jahrhunderts als die massgebende Illustration der hier in Rede stehenden Scenen ansieht[1].

Die älteren Darstellungen des Sündenfalls zeigen eine leidlich gute und zuweilen durchaus realistische Behandlung der ganzen Gruppe und insbesondere der beiden nackten Gestalten der Stammeltern. Auf den Werken der Decadenz, seit dem 5. Jahrhundert, ist gerade auch bei diesem Sujet die rasche und völlige Abnahme des künstlerischen Vermögens ersichtlich. So sehen wir in zwei Schöpfungen des 6. und 7. Jahrhunderts, auf dem Mosaikfussboden von Palma (auf Mallorca, 1853 gef.) und auf dem musivischen Schmuck des alten Baptisteriums von Valence, die Figuren Adams und Eva's zu puppenhaften Caricaturen herabsinken. Zwei der frühesten merowingischen Arbeiten, welche uns erhalten sind, die Fragmente des Broncebechers von Abbeville und Wies-Oppenheim, knüpfen wieder entschieden an die römische Tradition an[2].

Abel und Kain.

Abel und Kain, wie sie Gott ihre Opfer darbringen, sind bisher nur auf einigen Sarkophagen nachgewiesen. Man sieht die beiden Brüder Gott, der als bärtiger Alter geschildert wird und auf einem bedeckten Sessel thront, ihre Gaben darbringen (Fig. 85); im Hintergrunde erscheinen einmal Adam, ein anderes Mal Adam und Eva. Man wird am liebsten an die Deutung Melito's denken, der in Abel den Typ Christi, in Kain denjenigen des den Messias tödtenden Judenvolkes sieht (Spic. Sol. III 301). Viel später erst dürfte die Beziehung auf die Eucharistie eintreten, welche wenigstens bei dem Mosaik von S. Vitale zu Ravenna[3] platzzugreifen scheint; hier ist das Opfer der beiden Brüder in Parallele gesetzt mit demjenigen Melchisedeks.



Fig. 85. Sarkophagrelief aus S. Agnese.

Die Paradiesesflüsse.

Die Paradiesesflüsse haben wir als Andeutung der in den vier Evangelien uns zuströmenden Wahrheit bereits bei Besprechung der Symbolik des Hirsches kennen gelernt. Es sei noch erwähnt, dass man — ob mit hinreichendem Grunde? — in ihnen auch die vier Cardinaltugenden versinnbildet fand (vgl. Ambros. De parad. c. 3), welche Symbolik man namentlich auf einem Grabstein aus S. Priscilla zu erblicken glaubte[4].

Das Opfer Abrahams.

Zu den allerwichtigsten unserer biblischen Scenen zählt das Opfer Abrahams, dessen Beziehung zu dem Kreuzestode Christi von Tertullian (Adv. Iud. c. 10. 13) in einer Weise dargestellt wird, welche vermuthen lässt, dass ihm, als er sein Buch gegen die Juden niederschrieb, die Bilder der Katakomben, welche er gesehen haben musste, vorschwebten. Denselben Ein-

[1] Es ist das *Carmen sepulcrale* der Agape, welches de Rossi (Bull. 1884 bis 1885, p. 73; Inscr. II p. xxx) also restituirt hat:
Dixit et hoc pater omnipotens cum [pelleret Adam]:
De terra sumptus terrae traderis hu[mandus].
Sic nobis sita filia e[s]t Agape Christ[umque secuta (?)]
bis denos septemque annos eme[n]sa [resurget]:
haec illi per Christum fuerat sic [plena senectus].

[2] Garrucci Stor. tav. 461[4]. — Lindenschmit Alterthümer der Vorzeit III, Heft 4, Taf. 4. Vgl. Kraus Christl. Inschriften der Rheinlande I Nr. 21.

[3] Ciampini Vet. mon. II tab. 21.

[4] Vgl. Real-Encykl. II 586.

druck machen die Aeusserungen des hl. Hieronymus (Hom. XXIX de resurr.). Einige Gemälde der Katakomben stellen die Vorbereitung zum Opfer dar: Isaak trägt auf seinen Schultern das Holz herbei, Abraham hält das Messer bereit oder zeigt auf den angezündeten Holzstoss hin. Weit häufiger ist die auf zahlreichen Coemeterialgebilden, Sarkophagen, Goldgläsern u. s. f. uns begegnende Darstellung des Opfers selbst (Fig. 86 u. 87). Der Patriarch ist im Begriff, das Messer nach dem mit zusammengebundenen Händen daknieenden Knaben zu zücken, als die von oben erscheinende Hand Gottes ihn von dem schrecklichen Beginnen abhält. An der Seite sieht man den brennenden Holzstoss und den Widder. Sehr selten ist die, einmal in S. Callisto (DE ROSSI Roma sott. tav. 16) auftretende Scene, welche Abraham und Isaak bald mit bald ohne den Altar, stehend, in der Haltung der Oranten vorstellt. Ein späteres Mosaikbild (S. Vitale in Ravenna) combinirt das Opfer Abrahams mit dem Besuch der drei Engel, während Sara zuschaut, wie denn die Mosaiken auch noch andere Scenen aus der Geschichte der Patriarchen zur Veranschaulichung bringen (S. Maria Maggiore).




Fig. 86. Opfer Abrahams.
Wandgemälde aus S. Pietro e Marcellino.



Fig. 87.
Opfer Abrahams. Goldglas.

Ist die Beziehung des Opfers Abrahams auf den Kreuzestod der nächstliegende Sinn, welchen wir mit dieser Darstellung zu verbinden haben, so scheint er doch nicht der einzige zu sein. Die schon in dem sehr alten Gebete des Messkanons *‚Supra quae‘* gegebene Beziehung des Sujets zu dem eucharistischen Opfer wird auch da nicht zu verkennen sein, wo, wie in den Sacramentskapellen von S. Callisto, Abraham und Isaak in betender Stellung als Gegenstück neben letzteres gestellt sind[1]; und es liegen Beweise auch dafür vor, dass die Scene im 4. oder 5. Jahrhundert zur Veranschaulichung jener Gesinnung dargestellt wurde, welche sich in der Darbringung des Kindes an Gott oder seine Heiligen seitens frommer Eltern aussprach[2]. Von der Beliebtheit des Sujets zeugt auch die Verwendung desselben auf Schmucksachen, wo es wol decorativ auftritt, wie auf dem Drury-Fortnumschen Siegelring (Fig. 88).



Fig. 88. Opfer Abrahams. Siegelring.

Der Durchgang der Juden durchs Rothe Meer findet sich noch nicht auf den Coemeterialgemälden, wol aber etwa zwölfmal auf hauptsächlich gallischen Sarkophagen und den ältesten Mosaiken von S. Maria Maggiore (aus der Zeit des Liberius?) dargestellt. Sie dürfte die figurenreichste Com- Durchgang der Juden durchs Rothe Meer.

[1] Vgl. DE ROSSI Roma sotterranea II 342 sg., gegen BECKER Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches S. 118. Auch GARRUCCI Vetri p. 68.

[2] HEUSER bei KRAUS Real-Encykl. I 6. Dazu noch WILPERT in der Röm. Quartalschrift I 126 f. Ausführungen wie diejenigen H. RIEGELS (Allg. Zeitung 1890, Nr. 105) über die Opferung Isaaks und diejenige Iphigeniens kann man nur mit Bedauern lesen.

position der altchristlichen Plastik sein, aus der noch eine gewisse Erinnerung an die militärischen Traditionen der alten Zeit, aber auch das künstlerische Unvermögen der nachconstantinischen Epoche spricht. Am reichsten ist die Behandlung des Sujets auf dem Sarkophage von Arles zu Aix[1]; es kehrt auch auf dem Metzer Sarkophag wieder, der später die Gebeine Ludwigs des Frommen beschloss[2]. Gehören diese Darstellungen bereits zu dem Cyklus der rein historischen, oder wohnt auch ihnen noch eine symbolische Bedeutung bei? Man hat an 1 Kor. 10, 2 *(Omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari)* gedacht[3], was auch Augustin (Serm. CCCLII: *Per mare transitus baptismus est*) zu bestätigen scheint. Dagegen hat Le Blant die Beziehung auch dieses Sujets auf den Ausgang der Christen aus diesem Leben aus den Funeralformeln des Gelasianischen Sacramentars glaubhaft zu machen gewusst[4]. Nicht unwahrscheinlich ist mir übrigens, dass sich, namentlich in Gallien, welches das in Rom fast ganz beiseite gelegte Sujet bevorzugte, der Gedanke an Constantins Sieg am Ponte Molle mit dem Durchgang durchs Rothe Meer verband. Der Kaiser selbst erinnert nach dem Sieg über Licinius an seinen Zug über das Meer von Britannien her, und christliche Schriftsteller vergleichen den Untergang des Maxentius mit dem des Pharao[5]. Beachtenswerth ist die Symbolisirung des Rothen Meeres durch eine mythologische Figur, die unter dem Reiterbilde Pharao's liegt und bekannten Allegorien auf den Siegesdenkmälern der Kaiserzeit entpricht[6].


Fig. 89. Himmelfahrt des Elias. Relief des Lateranmuseums.


Fig. 90. Vision Ezechiels. Sarkophagrelief.

Elias. Dem Bilderkreise des 4. Jahrhunderts gehört noch die Himmelfahrt des Elias an, der wir selten auf Coemeterialgemälden, öfter auf Sarkophagen begegnen (Fig. 89). Der Prophet steht auf einer den römischen Triumph-

[1] Garrucci Stor. tav. 318. — Le Blant Sarcoph. d'Arles No. 36, pl. 31.

[2] Le Blant Sarcoph. de la Gaule No. 14. — Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. III 650.

[3] Vgl. de Waal in Real-Encykl. II 389.

[4] Le Blant Sarcoph. d'Arles p. xxx und 51; Sarcoph. de la Gaule p. 13. 109. 116. 139. 146.

[5] Vgl. Boissier in ‚Revue des Deux Mondes' 1886, p. 70.

[6] Vgl. Sarcoph. de la Gaule p. 109. 116.

wagen nachgebildeten Quadriga, dem auf der Erde zurückgelassenen Jünger Elisaeus seinen Mantel (das Pallium, zugleich erste Andeutung dieses liturgischen Kleidungsstückes) überreichend. Auf den Sarkophagen des Lateran nimmt Elisaeus das Pallium mit durch ein Velum verhüllten Händen entgegen, ganz wie die alten Christen die Eucharistie auf dem Receptaculum entgegennahmen. Unter dem Wagen erblickt man den Jordan, bald als Fluss geschildert, bald durch einen bärtigen Mann mit dem Schilfkranze personificirt. Einige Zuschauer, vielleicht aus der Zahl der Prophetenschüler, sind beigeordnet. Die Beziehung der *Commendatio animae* in dem Gelasianum *(Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti Enoch et Eliam de communi morte mundi)* lässt mit Le Blant auch hier zunächst an einen sepulcralen Sinn denken. Das Mittelalter (Beda, Rupertus) sieht übereinstimmend in der Auffahrt des Elias diejenige des Herrn vorgebildet, und man muss zugeben, dass uns diese Auffassung auch schon im 4. und 5. Jahrhundert (bei Ambrosius; Prosper De glor. sanctorum: *Habes hic aurigam spiritalem Christum Heliam qui curru igneo usque ad metas pervectus est coeli*) begegnet; es erscheint indessen

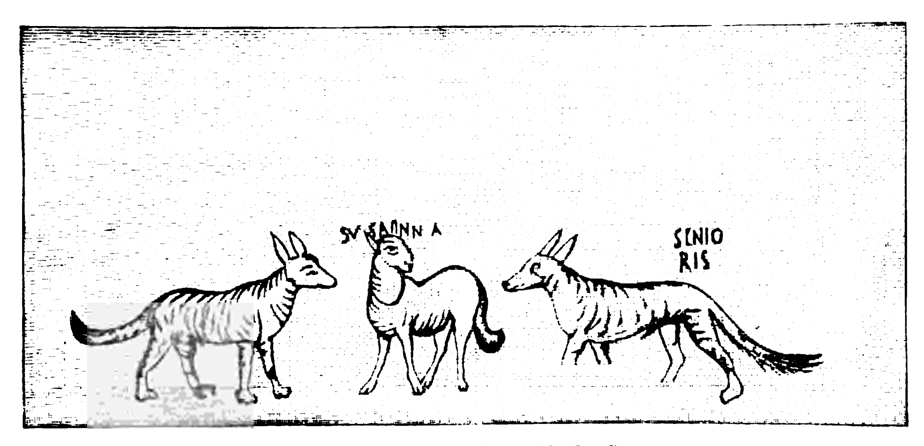


Fig. 91. Die Kirche unter dem Bilde der Susanna.

fraglich, ob wir diese Typik der frühesten Darstellung des Sujets unterstellen dürfen[1]. Der von Bottari (II 103) schon hervorgehobene Umstand, dass Elias meist bartlos, der jüngere Elisaeus dagegen als bärtiger Greis erscheint, kann zu sehr geneigt machen, die einer viel spätern Zeit (Bernard. Serm. in Ascens. III n. 5) eigene Typik auch hier anzunehmen, nach welcher Elias Christum, Elisaeus die Apostel vorbildet[2]. Ich bestehe indessen heute nicht mehr auf dieser Annahme.

Vision des Ezechiel.

Ein anderes Prophetenbild ist die Vision des Ezechiel (Ez. 37, 1), welche uns auf drei oder vier römischen Sarkophagen und auf einer Kölner Goldglasschüssel begegnet (Fig. 90). Der die nackten Gestalten der Todten zum Leben wiedererweckende, übrigens auch bartlos dargestellte Prophet hat eine andere Person neben sich, die, bald bartlos bald bärtig geschildert, von den Einen als ein Jünger des Ezechiel, von Anderen als Erlöser aufgefasst wird, in dessen Namen und Auftrag der Prophet (auf der Glaspatene) den Stab als Symbol der Macht in der Hand hält[3].

[1] Kraus Real-Encykl. I 412.
[2] Ebd. I 412 f.
[3] Vgl. Heuser in Kraus Real-Encyklopädie I 473.

Susanna. Die *Commendatio animae* zählt auch Susanna unter den Vorbildern unserer Rettung auf. Die früheste Darstellung aus ihrer Geschichte wird das 1845 von Perret (I pl. 78) gefundene Katakombengemälde sein, welches Susanna und die beiden Alten unter den Bildern eines Lammes zwischen zwei Wölfen schildert (Fig. 91). Die beigesetzten Inschriften lassen keinen Zweifel an dem Inhalte des Fresco. Wir finden dieselbe Scene auf Sarkophagreliefs[1]. Auf einem Arles'schen Sarkophag ist die ganze Gerichtsscene wiedergegeben; auf einem Carneol des Kircherianum und einem Goldglas erscheint Susanna nackt als Orante[2]. Die Elfenbein-Lipsanothek zu Brescia zeigt sie als Orans zwischen den Greisen und dann fortgeführt vor das Gericht Daniels. Erwägt man, wie früh die Geschichte der Susanna eine allegorische Ausdeutung erfuhr und wie namentlich um die Zeit, wo das Coemeterium des hl. Callistus eben angelegt wurde, Hippolytus (In Daniel et Sus. [ed. Fabr.] p. 274) diese Figur als ein Symbol der von den Heiden und Juden verfolgten Kirche Gottes erklärte, so wird man auch hier kaum in Abrede stellen können, dass die Hoffnung auf die Rettung des Einzelnen sich mit dem Gedanken an diejenige der Gesammtheit verschmolz.


Fig. 92. Tobias. Goldglas.

Samson. Samson die Thore von Gaza auf den Berg tragend wurde von den älteren Forschern auf einem Gemälde von S. Ermete, einer Broncemedaille und neuerdings auch auf einem Kölner Goldglas gefunden. In Wirklichkeit scheint hier überall eine Verwechslung mit der Heilung des Gichtbrüchigen vorzuliegen, und es muss daher sehr zweifelhaft erscheinen, ob der von Melito und Augustin als Vorbild des auferstandenen Erlösers aufgefasste Typ Samsons in der altchristlichen Kunst vertreten ist[3].

Tobias. Dagegen war dieser die Geschichte des Tobias nicht fremd. In der Vorhalle der Basilika des hl. Felix war der ältere Tobias wol als Pendant zu dem Dulder Job gebildet (Paulin. Nol. Poem. XXVIII 25); der jüngere erscheint auf Katakombenbildern, Sarkophagen, Goldgläsern u. s. f. in verschiedenen Situationen. Bald trägt er den Fisch am Schwanz und zeigt ihn seinem mit langer Tunica bekleideten Reisegenossen, bald holt er den Fisch aus oder zieht ihn aus dem Wasser (Fig. 92). Auch der Beginn der Reise unter Führung des Engels, der junge Tobias, wie er Herz, Galle und Leber des Fisches in Begleitung seines Hundes nach Hause bringt (Fig. 93), endlich der Vater Tobias, vor seinem Hause sitzend, dem der Hund schmeichelt (Sarkophag zu Verona), finden sich dargestellt. Die von mancher Seite[4] beliebte Ausdeutung dieser Einzelscenen kann ich nicht annehmen. Die Verwendung der Geschichte der beiden Tobias soll meines Erachtens nur, wie die meisten der älteren biblischen Scenen, die Allmacht und Güte Gottes zur Aufrichtung der Gemeinde nahe bringen; möglich, dass eine gewisse Beziehung auf den Ichthys unterläuft.


Fig. 93. Tobias.

David und Goliath. Vielleicht gilt dasselbe von David und Goliath, deren Kampf auch in der *Commendatio animae* angerufen wird: *,Libera, Domine, animam eius,*

---

[1] Le Blant Sarcoph. d'Arles p. 14; Sarcoph. de la Gaule p. 27. 132.

[2] Garrucci Vetri p. 37, tav. 3[7].

[3] Vgl. Heuser in Kraus Real-Encyklopädie II 715.

[4] Vgl. ebd. II 872.

sicut liberasti David de manu regis Saul et de manu Goliath'; während allerdings die Väter schon von Melito an David als Vorbild Christi und seines Sieges nennen [1]. Nur einige wenige Coemeterialgemälde (vgl. Fig. 94), einige gallische Sarkophage [2], die Lipsanothek zu Brescia stellen David mit der Schleuder vor; andere Denkmäler der Art sind untergegangen [3].



Fig. 94. David mit der Schleuder.

Eine Episode aus der Geschichte des Patriarchen Jakob (Zurückführung seiner Gebeine) hat man in einem Coemeterialgemälde (Bosio p. 227. Garrucci Storia II tav. 22) zu finden geglaubt, wo ich nur eine auf die Construction der Katakomben bezügliche Scene sehe [4]. Sonst begegnen uns Episoden aus dieser Geschichte (der Segen Isaaks, die Verhandlungen mit Laban u. a.) erst auf den Mosaiken des 5. Jahrhunderts (S. Maria Maggiore). Ebenso ist bis jetzt in den Coemeterialgemälden und Sculpturen eine Darstellung des Patriarchen Joseph nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden. Dieselbe findet sich zuerst auf zwei Goldgläsern [5], wo er als Knabe, die Arme kreuzweise ausgebreitet, in einer Cisterne steht. Den Traum Josephs erzählt die Wiener Genesishandschrift (s. unten), andere Scenen aus seinem Leben die Elfenbeinsculpturen am Bischofsstuhle des Maximianus zu Ravenna (6. Jahrhundert). Die Väter sehen auch in Joseph das Vorbild der Auferstehung Christi [6]. Jakob. Joseph.

Auch die Geschichte des Josua wird erst in den Mosaiken des 5. Jahrhunderts und den Miniaturen des 7. oder 8. Jahrhunderts erwähnt [7]. Nur die grosse Weintraube, welche er und Kaleb aus dem Gelobten Lande zurückbrachten, ist dargestellt, von zwei Männern getragen, auf einigen Grablampen, wol des 4. oder 5. Jahrhunderts [8]. Josua. Die Weintraube.



Fig. 95. Goldglas.

In typologischer Hinsicht sind selbstverständlich die Prophetenbilder von hervorragender Wichtigkeit. Mehrere derselben sind bereits behandelt worden. Specieller müssen wir noch auf die Darstellungen des Isaias eingehen. Ein Goldglas (Garrucci Vetri tav. 1 [3]) zeigt einen unbekleideten Jüngling Prophetenbilder. Isaias.

[1] Vgl. Heuser in Real-Encykl. I 345.
[2] Sarcoph. de la Gaule p. 17. 21. 22. 35.
[3] Vgl. Le Blant Sarcoph. d'Arles p. xvii, al.
[4] Vgl. Real-Encykl. I 4.
[5] Garrucci Vetri p. 36, tav. 3 [2]. — De Rossi Bull. 1872, p. 161, tav. 9 [3].
[6] Vgl. Heuser in Real-Encykl. II 74.
[7] Vgl. ebenda.
[8] Vgl. ebd. und jetzt noch Le Blant De quelques sujets représ. sur les lampes en terre cuite (Mél. d'arch. et d'hist. VI [1886] 14). — Marucchi in der Röm. Quartalschrift I 327. Taf. 10 [2–4]; ders. in Bull. 1847, p. 49.

zwischen zwei mit Tunica und Pallium bekleideten jugendlichen Personen, welche ihn durchsägen (Fig. 95); das Blut fliesst an den Seiten herab. Die Väter sprechen von der Zersägung des Isaias als einer *certissima traditio Iudaeorum* (Hieron. in Is. XV 7. Orig. Ep. ad Afr.) und erblicken darin ein Vorbild Christi und der Martyrer (Tertull. De pat. c. 4; Potam. Tract. II de martyr. Is. proph.). Aber diese Ueberlieferung war nicht unwidersprochen, und sehr interessant ist es, zu sehen, wie ein neuentdecktes Schriftstück aus der Zeit des Damasus, Priscillians III. Tractat, meint, für diese Historie lasse sich nur das Zeugniss der Gemälde und der Poeten, deren Leichtgläubigkeit zu bekannt sei, anführen[1]. Dasselbe Glas weist in seinem ersten Felde einen Jüngling im Pallium auf, welcher in lehrhaftem Vortrag vor einem zweiten steht, dessen Haupt von einem Strahlenkranz umgeben ist und vor welchem aus einem runden Behälter eine Buchrolle hervorblickt. Man vermuthet auch hier Isaias und eine Anspielung auf Is. 8, 1. Ob die nun folgende Orans als Bild Mariens im Zusammenhange mit dieser Scene steht, erscheint ungewiss. Sicher aber tritt Isaias auf dem schönen, 1851 entdeckten Wandgemälde von S. Priscilla (Ende des 1. oder Anfang des 2. Jahrhunderts) als Verkündiger des Erlösers auf[2] und aller Wahrscheinlichkeit nach auf einem Gemälde des 3. Jahrhunderts in S. Domitilla[3]. Weiter kommen Einzelfiguren Isaias' und anderer Propheten auf den im 6. Jahrhundert restaurirten Gemälden der Katakombe von Alexandrien und auf den Mosaiken derselben Zeit vor. Ganz besonders bemerkenswerth sind in dieser Beziehung die beiden zerstörten Mosaiken der Kathedrale zu Capua (Ende des 8. Jahrhunderts), wo Jeremias und Isaias nebst anderen Heiligen mit dem Nimbus auftreten[4]. Die von Joh. Diaconus beschriebene malerische Ausschmückung der St. Severuskirche in Neapel (um 366—412) bot zum erstenmal die vier grossen Propheten dar, welche seither so oft im Mittelalter neben den vier grossen Kirchenlehrern dargestellt wurden.

Die Sibyllen.

Dass neben den Propheten schon sehr frühzeitig in der christlichen Kirche auch die Sibyllen als Ankündigerinnen der Erscheinung Jesu Christi anerkannt wurden, ist bekannt. Das Mittelalter hat sie, seit dem 11. Jahrhundert, in dieser Eigenschaft neben die Propheten gesetzt, und die spätere Kunst hat, wie wir sehen werden, ausgiebigsten Gebrauch von diesem Parallelismus gemacht. Dagegen ist fraglich, ob das christliche Alterthum die Sibyllen irgendwie dargestellt hat. Bis jetzt liegt kein Beweis dafür vor, und der dafür angerufene Sarkophag, ehemals im Palazzo Corsini, stellt Scenen aus dem Leben der Verstorbenen, nicht die Sibylle mit einem Propheten dar[5].

Die beiden Testamente.

Eine typologische Gegenüberstellung der beiden Testamente hat man in verschiedenen Scenen erkennen zu dürfen geglaubt[6]. Ich muss sagen,

[1] Priscill. Tract. III (ed. Schepps. 1889) 47: ‚Fortasse enim aliquis exsiliat et dicat Esaiam fuisse dissectum; si quis ille est inter huiusmodi, qui ista damnaverint, os suum claudat aut certe historiam factae rei proferens picturis se dicat credere vel poetis, quoniam iam facilius admittunt, quod philosophorum studia mentiuntur' etc.

[2] De Rossi Imag. scelte tav. 1. — Kraus Roma sotterranea Taf. 4[1].

[3] Bosio p. 295. — Lehner Die Marienverehrung Taf. 1[2].

[4] Garrucci Stor. tav. 255, besser de Rossi Bull. 1883, tav. 4—5.

[5] Es ist der schöne, zuerst von Bottari I 122, dann bei d'Agincourt III 118 und Münter Sinnbilder Taf. 3[61], zuletzt (recht schlecht) von Garrucci IV 7, tav. 296[4] abgebildete Sarkophag aus S. Urbano, wo Röstell (Beschreibung Roms I 215) und Kinkel (Geschichte der bildenden Künste S. 192) Propheten und Sibyllen sahen. Vgl. dazu Piper Myth. I 84. 484.

[6] Heuser in Real-Encykl. II 855.

dass mich die betreffenden Ausführungen nicht überzeugt haben, höchstens wird man mit Kondakoff in den auf einer Glasschüssel aus den chersonesischen Katakomben dargestellten zwei Tafeln mit Schriftzügen die beiden Testamente versinnbildet finden dürfen [1].

Wir kommen zum Neuen Testamente. Neben dem guten Hirten werden wir als die ältesten in den Coemeterialgemälden auftretenden Episoden desselben die Anbetung der Magier und die Auferweckung des Lazarus anzuerkennen haben: beides Stücke, welche regelmässig als Pendants zu den alttestamentlichen Wundern (Daniel, Jonas, die Jünglinge im Feuerofen) verwendet werden. Die altchristliche Darstellung der Magier weiss noch nichts von dem königlichen Rang, den ihnen das Mittelalter (seit dem 6. Jahrhundert?) zuwies [2] und den die Kunst erst seit dem 8. Jahrhundert darstellt [3]. Dagegen hält das Alterthum ziemlich einstimmig an der Dreizahl der Weisen fest, wovon nur zweimal, auf dem Fresco von S. Pietro e Marcellino und demjenigen von S. Domitilla, eine Ausnahme gemacht wird, und zwar aus Gründen der symmetrischen Anordnung, indem einmal zwei, das andere Mal vier Magier erscheinen. Das erste Erscheinen des Sternes ist nur auf einem gallischen Sarkophag vorgeführt; selten ist auch die zuerst im Ostrianum uns gebotene Scene, wo die Weisen vor dem König Herodes stehen. Sonst ist es

Die Anbetung der Magier.



Fig. 96. Sarkophagrelief aus Cherchel.

stets der Act der Anbetung vor dem von der Mutter getragenen Kinde, welchen die Kunst der ersten Jahrhunderte darstellt, oder, um es richtiger zu sagen, der Act der Darbringung der Gaben; denn die eigentliche Adoration tritt uns im allgemeinen erst auf den Mosaiken entgegen, unter dem offenbaren Einfluss byzantinischer Hofetikette. Ich sage ‚im allgemeinen‘, denn neuestens ist auch die Anbetung, mit drei Kamelen und einer hinter dem Sessel stehenden Figur, auf einem africanischen Sarkophagrelief nachgewiesen worden (Fig. 96) [4]. In der Regel sitzt die Madonna, das göttliche Kind auf dem Schoosse, auf einem Steinsessel, während die Magier, in phrygischer Kleidung, ihre Gaben auf Tellern darbringen. Zuweilen sieht man den Stern über der Scene leuchten. Die Gaben sind nicht der Schrift entsprechend Gold, Weihrauch und Myrrhen, sondern andere Gegenstände: ein Kranz, eine Taube, einmal ein Kinderspielzeug; ein Beweis, wie frei sich die Künstler in der Behandlung solcher Accessorien bewegten. Die Betonung des übernatürlichen Charakters des Kindes durch stärker entwickelte Körperbeschaffenheit begegnet uns erst auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore. Nicht ohne Grund erklärt man

[1] Kondakoff in den ‚Public. der Histor.-archäol. Gesellschaft‘ zu Odessa Bd. XI. Vgl. de Rossi Bull. 1881, p. 119.

[2] Zuerst in der dem Caesarius Arelat. zugeschriebenen Homilie De Epiph. (in Aug. Opp. V, app.; Serm. CXXXIX c. 3).

[3] Auf einem Mosaikpaviment der alten Basilica Vaticana (Ciampini De s. aedificiis a Const. M. constr. p. 75, tab. 23).

[4] Waille in der Rev. archéologique 1890, p. 214. — Audollent in ‚Mél. d'arch. et d'histoire‘ X (1890) 406.

die besondere Beliebtheit des Sujets daraus, dass die römische Kirche in den Weisen aus dem Morgenlande die Berufung der Heidenwelt zum Evangelium symbolisirt fand (Fig. 97—102)[1].



Fig. 97. Die Weisen aus dem Morgenlande. Aus S. Callisto.



Fig. 98. Die Weisen aus dem Morgenlande. Sarkophagrelief aus Tolentino.

[1] Für die Charakterisirung der einzelnen hier in Betracht kommenden Denkmäler muss ausser auf de Rossi Imagini scelte auf die Statistik Liells (S. 224 f.) und dessen höchst dankenswerthe Nachbildung der hauptsächlichsten Monumente (so besonders die Anbetung der Magier in S. Priscilla, Taf. 2[a]; in S. Domitilla, Taf. 3; in S. Pietro e Marcellino, Taf. 4; in S. Traso e Saturnino, Fig. 16; in S. Callisto, Fig. 17) verwiesen werden. Diese Statistik weist 12 Coemeterialgemälde, 50 Sculpturwerke (aus denen wir

Die **Auferweckung** des **Lazarus** (Fig. 103) findet sich zuerst in S. Callisto, auf einem Fresco des beginnenden 3. Jahrhunderts[1], von da ab Lazarus.



Fig. 99. Die Weisen aus dem Morgenlande. Sarkophagrelief aus Karthago.



Fig. 100. Die Weisen aus dem Morgenlande. Vase im Museum Kircherianum.

hier die Sarkophagreliefs von Tolentino [Nr. 64], S. Trophiae in Arles [Nr. 74] und das von DE ROSSI Bull. 1884—1885, p. 49 zuerst publicirte Fragment aus Karthago [Nr. 82] mittheilen; unsere Fig. 98 u. 99), 4 Erzeugnisse des Kunsthandwerkes (darunter die Vase des Kircherianum mit sechs Magiern [Nr. 84], unsere Fig. 100) auf. Vgl. ferner BAYET La représ. des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme (in DUCHESNE et BAYET Mém. sur une mission au Mont Athos [Par. 1876] p. 249 s.).

[1] DE ROSSI Roma sotterranea II tav. 14.

überaus häufig auf Coemeterialgemälden, Sarkophagen, Goldgläsern, Lampen, Broncen, Mosaiken; sie war auch auf Webereien dargestellt[1]. Jene älteste Darstellung von S. Callisto ist gewissermassen nur ein rudimentärer Ansatz für die spätere Behandlung des Sujets: man sieht Lazarus, nicht in Tücher eingewickelt, vor oder im Eingang der spitzgiebligen Grabaedicula stehen, neben ihm den Herrn, dessen Rechte erhoben ist, während die Linke den Stab der Allmacht hält. In den späteren Darstellungen ist der Todte wie eine Puppe oder Mumie eingewickelt, meist in dem Grabhaus, das aber zuweilen auch weggelassen wird (auf dem Sarkophag von S. Giovanni in Syrakus liegt Lazarus in einem Sarge); der Heiland streckt meist die Hand oder den Stab nach dem Verstorbenen aus. Dieser traditionelle Typ, wie ihn die Goldgläser am reinsten zeigen, erweitert sich auf den Sarkophagen, indem, was bis dahin selten vorkommt, regelmässig die eine der Schwestern


Fig. 101. Die Weisen aus dem Morgenlande. In S. Pietro e Marcellino.

[1] Asterii Amaseae episc. hom. de div. et Laz. Ed. Combefis. Par. 1648.

des Lazarus (man hat an Maria zu denken) zu den Füssen des Erlösers liegt. Bald treten auch die andere Schwester und einige Schüler des Herrn hinzu [1]



Fig. 102. Die Weisen aus dem Morgenlande.
Von einem Gewandstück aus den Gräbern von Achmim-Panopolis.
(Nach Forrer.)



Fig. 103.
Auferweckung des Lazarus.



Fig. 104. Sarkophagrelief. (Nach Bottari.)

(Fig. 104), bis dann das Sujet in der Miniaturmalerei des 6. Jahrhunderts (Cod. Rossanensis) jene freiere dramatische Ausgestaltung erhält, welche man als die Grundlage der späteren Darstellungen betrachten darf [2].

[1] Vatic. Sarkophag bei Bottari tav. 42.
[2] Vgl. Hytrek in Real-Encykl. II 286. — Peraté (La resurrection de Lazare dans l'art chrét. primitif [in ,Mélanges

Wunder Christi.

Das 2. und 3. Jahrhundert fügen dem Cyklus neutestamentlicher Scenen eine Reihe von Wundern Jesu Christi hinzu: die Hochzeit zu Kana, die Speisung der Jünger am See von Tiberias, die Heilung des Gichtbrüchigen



Fig. 105. Hochzeit zu Kana. Elfenbein in der Kathedrale zu Ravenna.



Fig. 106. Heilung zweier Blinden.



Fig. 107. Die blutflüssige Frau. Von einem Sarkophagrelief. (Nach Bottari.)

und Blindgeborenen, die Brodvermehrung: alles Bilder, deren Gegenüberstellung zu den Erweisen göttlicher Allmacht im Alten Testamente keinen Zweifel daran lässt, dass derselbe Gedanke an die durch die Macht des Erlösers für den Einzelnen wie für die Gemeinde zu erwartende Rettung auch hier der durchschlagende und vorwaltende ist[1]. In den an erster und letzter Stelle genannten Wundern sieht man zugleich symbolische Andeutungen der Eucharistie. Dafür kann man sich auf zahlreiche Aeusserungen der Kirchenväter des 4. Jahrhunderts berufen, doch folgt daraus nicht, dass die Künstler des 2. und 3. Jahrhunderts schon von dieser Nebenabsicht inspirirt waren. Die Hochzeit zu Kana (Joh.



Fig. 108. Die Kananäerin. Sarkophagrelief. (Nach Bosio.)



Fig. 109. Die Samariterin. Sarkophagrelief.

Hochzeit zu Kana.

G. B. de Rossi' 1892, p. 271 s.]) sucht, ohne Beweis, die reichere Ausgestaltung der Scene als specifisch byzantinisch hinzustellen. — Ueber geringere Abweichungen in der Ausführung des Sujets vgl. noch Le Blant Acad. des Inscr., séance du 23 mars 1888; Mél. d'arch. et d'hist. vol. IX (1888). Man trifft Lazarus auch nur an den Füssen eingewickelt und ohne Aedicula.

[1] Ueberaus bezeichnend ist in dieser Hinsicht das ‚Epitaphium Papae Damasi quod sibi edidit ipse' (ed. Sarazan. p. 240):

Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros,
vivere qui praestet morientia semina terrae,
solvere qui potuit Lazaro sua vincula mortis
post tenebras, fratrem post tertia lumina solis
ad superos iterum Mariae donare sorori,
post cineres Damasum faciet, quia surgere credo.

2, 1—12; Fig. 105), von der wir bereits oben eine Darstellung kennen gelernt haben, weist in der Anzahl der Krüge mancherlei Abweichungen und Freiheiten dem biblischen Text gegenüber auf. Am reichsten gestaltet sie sich in der ravennatischen und oberitalienischen Elfenbeinkunst des 5.—7. Jahrhunderts, wo sie bereits rein historisch behandelt wird (auf dem Bischofsstuhl des Maximian und dem von BUGATI Mem. di S. Celso p. 282 veröffentlichten Diptychon des 5. Jahrhunderts). Die wunderbare Vermehrung der fünf Brode und zwei Fische (Matth. 14, 17. Luc. 9, 16. Joh. 6, 9) und diejenige der sieben Brode und wenigen Fische (Matth. 15, 36), welche uns auf Gemälden, Sarkophagen, Goldgläsern, Grabsteinen und Mosaiken begegnen, zeigen den Herrn in der Regel die eine Hand auf die dargebotenen Brode, die andere auf die Fische legend, oder mit der Rechten den Stab der Allmacht über die Brodkörbe ausstreckend. Eine merkwürdige hieroglyphische Andeutung des Wunders statt seiner vollen Darlegung weist ein Grabstein[1] auf, wo einfach fünf Brode und zwei Fische dargestellt sind. Aus den verschiedenen Blindenheilungen des Neuen Testamentes sehen wir namentlich die Heilung des Blindgeborenen (Joh. 9, 1—8), aber auch diejenige zweier Blinden (Matth. 9, 27—31; vgl. Fig. 106) und die des Bartimaeus (Marc. 10, 46. Luc. 18, 35) verwendet. Der Hülfsbedürftige wird nach dem constanten Kanon der alten Kunst meist in kleinerer Körpergestalt vorgeführt. Ebenso häufig ist auf allen Gattungen von Monumenten die Heilung der Gichtbrüchigen, von denen der eine zu Kapharnaum durch das Dach des Hauses vor Jesus gebracht (Matth. 9, 1—8. Marc. 2, 1—12. Luc. 5, 17—26), der andere zu Jerusalem am Teiche Bethesda geheilt wurde (Joh. 5, 1—16). In der Schilderung des erstgenannten Vorgangs, welche auf den Mosaiken und Elfenbeinen der späteren Jahrhunderte (vgl. die Miniatur des 9. Jahrhunderts in der Bibl. Nat. zu Paris) eine weitere Ausbildung erfuhr, hat man eine Beziehung auf das Busssacrament zu finden geglaubt[2]. Letztere ist auf Katakombenbildern und Sarkophagen die gewöhnlichere; das von dem Geheilten weggetragene Bett hat mehrfach Anlass gegeben, hier Samson mit den Thoren von Gaza zu vermuthen. Einmal ist das Liegen der Kranken an der Piscina probatica unter dem Geheilten vorgestellt[3]. Die Heilung der Hämorrhoissa (der blutflüssigen Frau; Matth. 9, 20. Marc. 5, 25. Luc. 8, 43) gehört demselben Gedankenkreis an, scheint aber dem ältern Cyklus nicht angehört zu haben. Ungewiss ist, ob wir sie mit de Rossi auf einem Gemälde in der Praetextat-Katakombe zu sehen haben[4]. Die Sarkophagreliefs zeigen mehrfach ein verschleiertes Weib, das sich vor dem Herrn niederbeugt oder kniet, während es den Saum seines Kleides anfasst (vgl. Fig. 107) oder

Brodvermehrung.

Blindenheilungen.

Die Hämorrhoissa.


Fig. 110. Angeblich Heilige Familie. (Fresco in S. Domitilla.)

[1] Bei PERRET V pl. 47[18].

[2] MÜNZ in Real-Encykl. I 605. Vgl. dazu S. 604; II 626, wo ich die Zusammenstellung bes. der späteren Denkmäler gegeben habe.

[3] Auf einem vaticanischen Sarkophag; Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II Fig. 402.

[4] Bull. 1872, p. 64.

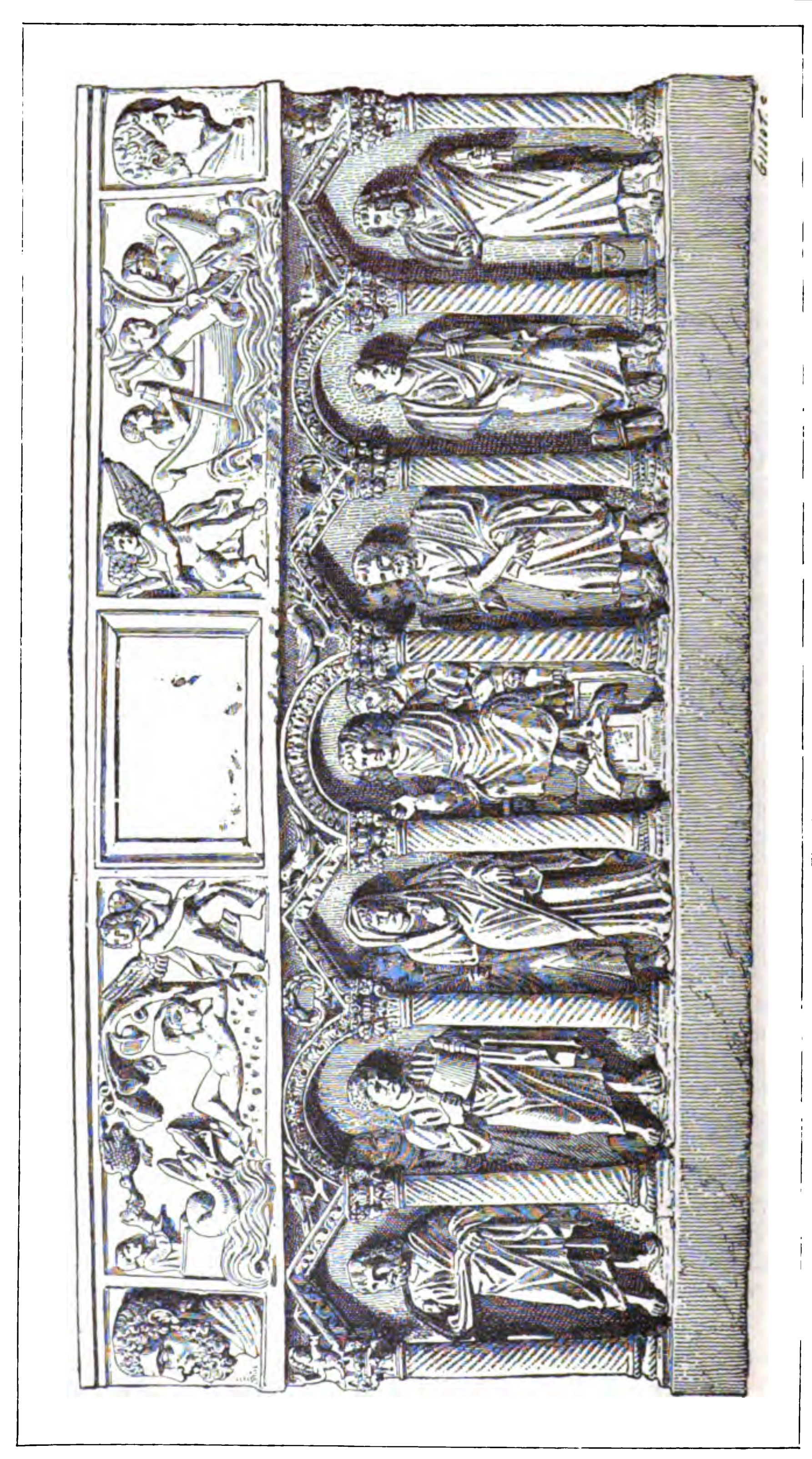


Fig. 111. Sarkophag aus Perugia.

die Hände zu ihm flehend emporhält. Es ist nicht immer mit Sicherheit zu sagen, ob hier die Blutflüssige oder die Kananäerin (Matth. 15, 22. Marc. 7, 25) gemeint ist[1]. Letztere zeigt u. a. das Sarkophagrelief bei Bosio p. 65 (Fig. 108). Die Patristik des 4. Jahrhunderts sah in beiden Vorgängen eine Symbolisirung der aus der Heidenwelt Berufenen, der *Ecclesia ex gentilibus*. Die Auferweckung des Jünglings von Naim (Luc. 7, 11) ist auf Katakombengemälden trotz Garrucci (I 381 und tav. 43[1]) kaum nachweisbar, kommt aber mehrmals auf Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts und in dem Evangeliencodex von Cambridge (6. Jahrhundert; Garrucci Stor. tav. 141[1]) vor. Ziemlich selten ist die Scene der Samariterin am Brunnen (Joh. 4, 4), welche uns auf Wandgemälden nur zweimal, mehrmals auf Sarkophagen und dann öfter auf den Mosaiken und Elfenbeinen der folgenden Jahrhunderte begegnet, wo die Episode mit ihren Einzelheiten auch entschieden historisch behandelt wird (vgl. Fig. 109).

Die Kananäerin.

Der Jüngling von Naim.

Die Samariterin.


Fig. 112. Elfenbein des Berliner Museums.

Das 4., 5. und die folgenden Jahrhunderte haben, mit schon mehr und mehr auf die historische Erzählung ausgehender Absicht, eine Reihe anderer Wunder und Thaten Christi dem Bilderkreis zugewonnen, welche nur kurz zusammengestellt sein mögen[2]. 1. Ob die heilige Familie dem altchristlichen Bilderkreis angehört, ist mehr als zweifelhaft. De Rossi findet sie auf dem von Bosio (p. 279) bereits veröffentlichten Fresco aus S. Domitilla (Bull. 1865, p. 29; vgl. Fig. 110), während Garrucci (II 41) schliesslich diese Scene anders erklärt. Ich glaube, mit Recht. 2. Jesus als zwölfjähriger Knabe unter den Lehrern (und [vielleicht!] mit Maria und Joseph) im Tempel zu Jerusalem, auf dem schönen, von Bottari zuerst, zuletzt von de Rossi[3] (vgl. Fig. 111) publicirten Sarkophag von Perugia. 3. Die Taufe

Historische Scenen.

Leben Jesu.

[1] Vgl. Real-Encykl. I 638; II 92. [2] Vgl. ebd. II 8. [3] Bull. 1871, p. 127, tav. 8.

Jesu im Jordan, schon frühzeitig in S. Callisto (Ende 2. Jahrhunderts?) gemalt[1]. 4. Die Bergpredigt will V. Schultze (Arch. Stud. S. 265) auf einem Sarkophagrest des Kircherianum erkannt haben. 5. Christus als Lehrer, vielleicht schon in den Sacramentskapellen, sicher auf nicht viel späteren Fresken, wo Wilpert die erste Schilderung des Gerichtes erkennen will (s. unten); von sechs Jüngern umgeben sehen wir ihn auf dem Wandgemälde in S. Agnese, alle zwölf erscheinen um ihn geschart auf dem Elfenbein des Berliner Museums (Fig. 112). 6. Den Einzug in Jerusalem bieten nachconstantinische Sarkophage, wie der des Iunius Bassus. 7. Die Fusswaschung, ebenfalls nur auf Sarkophagen der Friedenszeit, besonders Südgalliens. Auf einem Sarkophag in Arles[2] (vgl. Fig. 113) sieht man Petrus auf einer Estrade sitzend, vor ihm den jugendlichen Herrn. 8. Der Judaskuss, bis jetzt nur auf zwei Sarkophagen (Verona's und Südgalliens)[3] und auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo (6. Jahrhundert) in Ravenna (Fig. 114) nachgewiesen. Von Judas, wie er sich



Fig. 113. Fusswaschung. Von einem Sarkophag in Arles.



Fig. 114. Verrath des Judas. Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

erhängte, wird später die Rede sein. 9. Jesus sagt dem hl. Petrus die Verleugnung voraus, nur einmal auf einem Gemälde[4], dann auf zahlreichen

[1] De Rossi Roma sotterranea I tav. 14.

[2] Le Blant Sarcophages d'Arles p. 18, pl. 10.

[3] Maffei Veron. ill. III 54 und Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. 151.

[4] In S. Ciriaca; Bull. 1863, p. 76.

Sarkophagen und auf der Holzthüre von S. Sabina uns entgegentretend. 10. Christus dem Petrus nach der Verleugnung begegnend, wo der Hahn auf einer Säule steht (Fig. 115): ein Nachklang dieser Schilderung scheint der Broncehahn gewesen zu sein, der früher vor der Lateranbasilika stand. 11. Die Gefangennehmung am Oelberg, auf der Lipsanothek von Brescia und dem Sarkophag der hl. Magdalena in St. Maximin. 12. Jesus vor dem Hohenpriester Annas oder Kaiphas (Sarkophag zu Arles). 13. Jesus vor Pilatus und die Händewaschung des Letztern, öfter auf Sarkophagen und auf der Lipsanothek von Brescia. 14. Die Dornenkrönung, von allen Passionsscenen die einzige, welche auf einem vorconstantinischen Coemeterialgemälde zu treffen ist (?). Es ist das von Perret (I pl. 80—82) publicirte, angeblich dem 2. Jahrhundert angehörende Wandgemälde aus Praetextat (Fig. 116), in welchem Le Blant neuestens den Einfluss doketischer Phantasmen zu finden glaubt[1]. Bezeichnend ist, wie auf einem Sarkophag des Lateran sich die Dornenkrönung in eine Bekrönung mit dem Blumenkranz verwandelt (Fig. 117). 15. Die Kreuztragung, auf demselben Sarkophag und dem noch zu besprechenden Elfenbein des British Museum. 16. Die Auferstehung. 17. Die Kreuzigung. 18. Die Himmelfahrt. Alle diese Sujets, welche dem historischen Cyklus zuzuweisen sind, werden wir später zu besprechen haben.



Fig. 115. Verleugnung Petri. Von einem Sarkophag. (Nach Bosio.)



Fig. 116. Angebliche Dornenkrönung. Wandgemälde aus den Coemeterien des Praetextat.



Fig. 117. Angebliche Dornenkrönung. Von einem Sarkophag im Lateran.

VI.

Liturgische Bilder könnten im weitern Sinne schon alle jene Scenen genannt werden, in welchen wir, mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit, eine Beziehung auf die Funeralliturgien erkennen durften. Im engern Sinne Liturgische Bilder.

[1] Le Blant in Revue de l'art chrét. 1894, p. 37.

beschränken wir diese Bezeichnung auf diejenigen Darstellungen, in welchen liturgische Handlungen irgend welcher Art zur Veranschaulichung gelangen oder angedeutet werden. Dass dies in der That in der Kunst der ersten Jahrhunderte geschehen sei, wird von gewisser Seite freilich in Abrede gestellt; diese Ablehnung aber ist so wenig durch entscheidende Gründe gestützt, dass wir uns nicht veranlasst sehen, unsern Standpunkt in dieser Angelegenheit aufzugeben.

Die Sacramentskapellen in S. Callisto.

Das wichtigste hier in Betracht kommende Monument geht sofort und zugleich die beiden wichtigsten der in Rede stehenden Culthandlungen, Taufe und Eucharistie, an. Es sind die sogen. Sacramentskapellen von S. Callisto, ein Complex von Kammern, deren ältestes Cubiculum wol noch zu Ausgang des 2., das jüngste zu Beginn des 3. Jahrhunderts angelegt wurde. Die hier beigegebene Abbildung (Fig. 118) gibt eine Uebersicht der Vertheilung ihres malerischen Schmuckes. In dem ersten Cubiculum folgen sich Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, der sitzende Fischer, die Taufe eines im Wasser stehenden nackten Knaben, der Gichtbrüchige, der sein Bett davonträgt. Die dem Eingang gegenüberliegende Hauptwand bietet die schon mehrfach erwähnte Consecrationsscene (der Mann im Pallium, wie er Brod und Wein, die auf dem Dreifuss liegen, segnet; dazu die Orans, das Bild der Kirche), das Mahl der Sieben, die an einem mit Brod und Wein besetzten Tische sitzen, das Opfer Abrahams. Rechts und links von diesen Scenen je ein Fossor. Von der dritten Wand haben sich nur zwei übereinandergestellte Nebenfelder erhalten; das obere zeigt einen Mann sitzend und aus einer Rolle lesend, das untere einen solchen, welcher Wasser aus einem überquellenden Brunnen schöpft. Oben eine Jonas-Scene. Die zweite Kammer bringt wieder Moses an den Felsen schlagend, den Fischer, der seine Angel auswirft, das Mahl der Sieben, die Taufe und den lesenden Mann. An der Wand zur Rechten die Auferweckung des Lazarus, in den Eckfeldern die

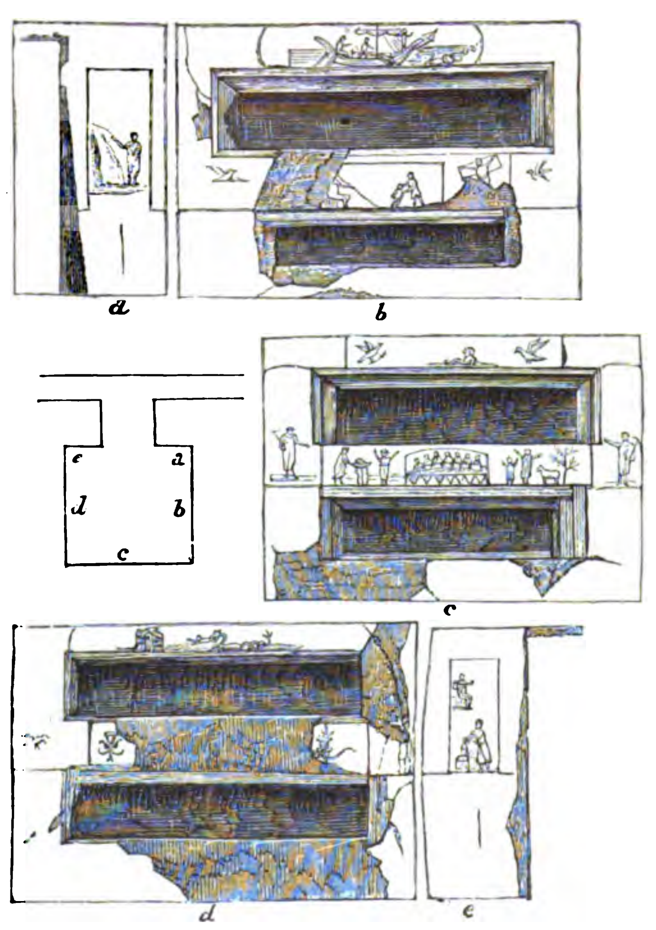


Fig. 118. Wandgemälde im Cubiculum A³ der Sacramentskapellen.

Gestalt eines Predigers und einen Fossor. Die drei etwas späteren Cubicula zeigen leider nur mehr einige Reste, deren Inhalt sich im wesentlichen mit dem der beiden vorgeführten Kammern deckte.

Es würde zu weit und von unserm Gegenstande zu sehr abführen, wollten wir die einzelnen Beweise vorlegen, auf welche sich die Ausdeutung dieses ganzen Cyklus durch de Rossi gründet[1]. Die von ihm angezogenen Aeusserungen Tertullians, eines Schriftstellers, dessen Auge aller Wahrscheinlichkeit nach mehr als einmal auf diesen Bildern geruht hat, lassen uns keinen Zweifel darüber, dass wir in der ersten Serie derselben die Taufe, dann in den übrigen den Uebergang zu dem himmlischen Fische der Eucharistie zu sehen haben, deren Hauptacte, die Consecration- und der Empfang, in der Scene mit dem Dreifuss und in dem Mahle charakterisirt sind. Bedeutungsvoll schliesst der ganze Cyklus mit der Auferweckung des Lazarus: das Bild eines Vorganges, in welchem der Christ den Abschluss seiner ganzen Pilgerschaft erwartet. Den engen Zusammenhang all dieser Scenen brauchen wir uns nicht erst durch Vermuthungen zu reconstruiren: ein Dichter des christlichen Alterthums, der den Katakomben seine Aufmerksamkeit in hohem Grade gewidmet, Prudentius, hat denselben uns klar bis auf die Episode des Lazarus vorgelegt[2]. Es ist gewiss nicht zufällig, wenn der Lehrer mit der Schriftrolle und der Mann an dem Brunnen, aus welchem die geistigen Wasser zur Erfrischung des gläubigen Volkes geschöpft wurden[3], neben dieser Darstellung der geheimnissvollen *Sancta*, die zu singen sich Prudentius nicht würdig findet, geordnet sind; und wenn ferner auf dem dritten Gemälde in A 2 jene schon besprochene Darstellung zu erblicken ist, die, im Anschlusse an I Clem. ad Cor. c. 60, die Fahrt des Christen auf dem Schiffe der Kirche, den Beistand von oben, das Versinken des Ungläubigen im tosenden Meere vorstellt, — eine Schilderung, die der gleichzeitige und gewiss auch mit diesen Fresken wohlbekannte Hippolytus vor Augen gehabt zu haben scheint, als er die schönen Worte niederschrieb: ,Wir, die wir auf den Sohn Gottes hoffen, werden von den Ungläubigen verfolgt. . . . Die Welt ist ein Meer, in welchem die Kirche, gleich einem Schiffe im Ocean, von den Wogen hin und her geworfen, aber nimmer verschlungen wird.'[4] Gar nicht unwahrscheinlich erscheint mir die Hypothese V. de Bucks, welcher die Gemälde der Sacramentskapellen in beabsichtigte Beziehung zu den bei Ausspendung der Taufe und dem Empfang der Communion gelesenen Lectionen aus dem Alten Testamente setzte[5].

Die Darstellungen der Sacramentskapellen geben zweimal die Taufe wieder, und zwar, wie nicht anders anzunehmen ist, die Taufe irgend eines Gläubigen. Die Taufe Christi sieht dann de Rossi (Roma sotterranea I 324, tav. 14) auf Die Taufe.

---

[1] Es muss hierfür auf die Ausführungen de Rossi's (Roma sotterranea II 343) verwiesen werden, welche im wesentlichen in meiner Roma sotterranea S. 317 f. und Real-Encykl. I 437 wiedergegeben sind.

[2] Apoth. v. 739 sqq.:
Bis sex adpositi, cumulatim qui bona Christi
servarent gravidis procul ostentata canistris.
Sed quid ego haec autem titubanti voce retexo,
indignus qui sancta canam? Procede sepulcro
Lazare.

[3] So Origen. In Num. hom. XII (ed. de la Rue II[1] 311).

[4] Hippolyt. De antichristo c. 59 (Galland. Bibl. Patr. II 438).

[5] V. de Buck S. J. in den ,Études relig., hist. et litt. de la Comp. de Jésus' XIII (1868) 301 s. Ich weise in diesem Zusammenhang darauf hin, dass man bei den kirchlichen Versammlungen auch die Leidensgeschichte des Herrn las (Aug. Serm. CCXVIII), vielleicht erst seit dem 4. Jahrhundert, so dass sich die Passionsscenen daran anlehnten.

einem Fresco von S. Lucina, während sie Garrucci (Stor. I 203; II 46) in der von de Rossi als Dornenkrönung (s. oben) aufgefassten Scene erblickt. Das sind die einzigen Denkmäler dieser Art aus vorconstantinischer Zeit. In nachconstantinischer bieten die Sarkophage Roms, Galliens und Spaniens eine Anzahl Darstellungen, in denen man durchweg diejenige Christi sieht, obgleich der Täufling zumeist in Knabengestalt vorgestellt ist, — vermuthlich mit Rücksicht auf die Bezeichnung der Neophyten als *Infantes* oder *Pueri* im geistigen Sinn[1]. Ueber dem Täufling schwebt in der Regel die Taube als Symbol des Heiligen Geistes. In der Ausführung der Details und Accessorien machen sich mancherlei Verschiedenheiten geltend. Auch erscheinen neben den beiden Hauptfiguren hier und da noch andere, deren Bedeutung nicht völlig aufgeklärt ist. In einigen Fällen, wie auf dem Sarkophag des Iunius Bassus, empfängt Christus die Taufe in der symbolischen Lammesgestalt. Von nachconstantinischen Darstellungen der Taufe einfacher Gläubigen sind namentlich drei bemerkenswerth: ein Grabstein aus Aquileja[2] (Fig. 119), ein silberner Löffel ebenda[3] (Fig. 120) und ein Glasgefäss aus einem altrömischen Hause[4]. Hinsichtlich des dargestellten Taufritus ist beachtenswerth, dass die ältesten Monumente, wie das Fresco von S. Callisto (Fig. 121) und unsere Fig. 120, die Vollziehung des Sacraments durch Immersion und Infusion zugleich darzustellen scheinen. Die späteren Denkmäler zeigen vorwaltend die letztere. Hier pflegt die Taufe Christi dann überhaupt als Vorbild des Taufsacramentes und die ganze Scene umständlicher und in engerm Anschluss an die Schilderung der Heiligen Schrift behandelt zu werden. So im Baptisterium Ursianum in Ravenna (um 449—452). Den Jordan sehen wir von da ab als bärtigen Mann personificirt dem Vorgang zuschauen. Dann treten auch ein oder mehrere Engel auf, welche die Kleider des gottmensch-

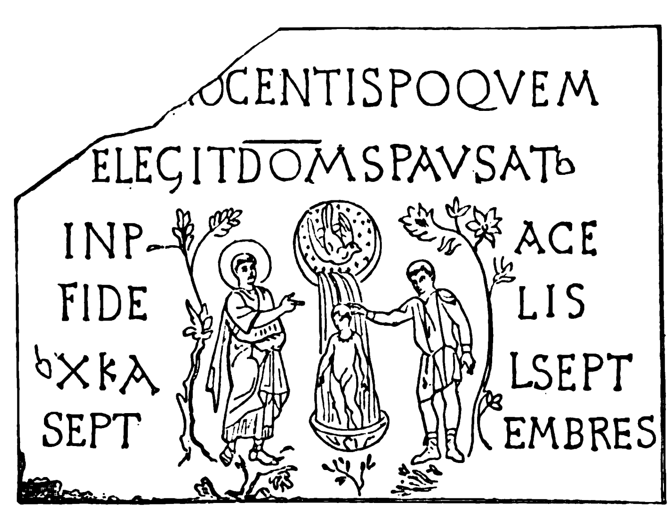


Fig. 119. Taufe Christi. Grabstein aus Aquileja.


Fig. 120. Taufe. Löffel aus Aquileja.


Fig. 121. Taufe. Fresco aus S. Callisto.

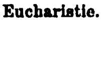
[1] Strzygowski (Ikonographie der Taufe Christi. München 1885) hat sämmtliche hier in Betracht kommende Monumente zusammengestellt. Vgl. noch Kirsch in Real-Encykl. II 832 f.

[2] Garrucci Stor. tav. 487 [16].

[3] Ibid. tav. 462 [6].

[4] De Rossi Bull. 1876, tav. 1. — Garrucci tav. 464 [1].

lichen Täuflings oder ein Tuch bereit halten. So auf Fresken späterer Zeit in den römischen und neapolitanischen Katakomben (7.—8. Jahrhundert). Auch den Miniaturen und Elfenbeinsculpturen wie überhaupt der Kleinkunst des 6. Jahrhunderts ist das Sujet nicht fremd. Auf diesen späteren Bildern, wie auf einem Gemälde von S. Pudenziana [1], sieht man die Immersion hier und da noch bis tief ins Mittelalter beibehalten: die Täuflinge stehen in einer Art Badewanne oder Kufe, wie sich deren in einigen wenigen Exemplaren (Chiavenna, St. Trudpert im Schwarzwald) noch erhalten haben.


Die Eucharistie.

Die eucharistischen Darstellungen beschränken sich nicht auf die Sacramentskapellen von S. Callisto. Es ist bereits oben (S. 91 f.) auf den Zusammenhang der Ichthysbilder mit diesem Gegenstand hingewiesen worden. Wir haben weiter gesehen, wie die Gastmahlsscenen mit der constanten Wiederholung der Brod- und Fischspeisen auf den geheimnissvollen Mittelpunkt des christlichen Cultus hindeuten. Eine nicht abzuweisende classische Deutung hat hier Augustin gegeben: ‚Der Fisch, der gebraten wurde, ist kein Anderer als Christus, der gelitten hat‘ (*piscis assus Christus passus;* in Joan. tr. CXXIV), und Prosper von Aquitanien führt den Gedanken weiter aus in den Worten: ‚von dem grossen Fisch, der mit sich selbst die Jünger sättigte, sich selbst durch das Feuer seines Leidens braten und der ganzen Welt als ein Heilmittel bereiten liess, wodurch wir täglich erleuchtet und ernährt werden‘ (Lib. de promiss. et praed. Dei V 39). Die Inschriften des Abercius und die von Autun geben eine merkwürdige Erläuterung zu diesen Sätzen; und die Zusammenstellung eucharistischer Anspielungen mit den Wundern der Brodvermehrung und der Hochzeit von Kana (wie auf dem silbernen Urceolus, welchen Bianchini publicirt hat; Fig. 122) bestätigt die bereits von Cyprian gegebene allegorische Erklärung dieser Vorgänge (Ep. LXIII c. 12). Auf die berühmte Scene, welche die Katakombe von Alexandrien bietet, kommen wir hier nicht wieder zurück; wir erinnern nur noch an die unleugbare Beziehung auf die Eucharistie, welche in dem Symbol des Lammes mit dem Milcheimer und dem selbständigen Vorkommen des Milcheimers liegt [2].


Fig. 122. Urceolus. (Nach Bianchini.)

Die der Taufe folgende Firmung *(Chrisma* oder *Unctio)* ist auf epigraphischen Denkmälern mehrmals erwähnt [3]; dass eines der Denkmäler, welche die Handauflegung darstellen, darauf Bezug habe, wird man nicht behaupten wollen. Die Handauflegung seitens des Herrn ist auf einem Fresco von S. Ermete und einigen Sarkophagreliefs aufgewiesen [4]; man wird darin nur eines der bereits erwähnten Wunder des Herrn zu erblicken haben. Eine

[1] Ciampini Vet. mon. II tab. 6 [1].

[2] Gegenüber der von V. Schultze ausgehenden principiellen Bestreitung der auf die Eucharistie bezüglichen Symbolik (Arch. Studien S. 23 f.) sei hier verwiesen auf Peters in Real-Encykl. I 433 f. und auf Minasi La dottrina del Signore (Roma 1891) p. 25. 30. 40. 218 sg. Dazu de Rossi Bull. 1886, p. 19. Vgl. auch S. Baring-Gould Our Inheritance, an account of the Eucharistic Service in the first three Centuries. Lond. 1888.

[3] Vgl. Real-Encykl. I 515. De Rossi Bull. 1869, p. 22.

[4] Real-Encykl. I 648.

Ordination durch Handauflegung, wie die Apostolischen Constitutionen sie vorschreiben, stellt nach Annahme Bottari's (p. 160) und Buonarruoti's (Vetri p. 101) eine Composition im Coemeterium des hl. Hermes dar: der auf der sehr erhöhten Kathedra sitzende Bischof legt die Rechte auf das Haupt eines vor ihm stehenden jungen Mannes, den die Kleidung in Tunica und Colobium als Diakon zu charakterisiren scheint; die rechts und links stehenden Männer wird man als assistirende Priester zu betrachten haben. Indessen wird diese Erklärung durch Garrucci (Stor. II 90, zu tav. 82 [2]) bestritten [1]. Die verschiedenen *Ordines* mit ihren Attributen bietet das Sacramentar Gregors d. Gr. in Autun [2]. Die Consecration einer Gott geweihten Jungfrau stellt unzweifelhaft das schöne, erst durch Wilpert [3] neuestens in zuverlässiger Weise reproducirte Gemälde aus S. Priscilla (2. Jahrhundert?) dar, wo wir den consecrirenden Bischof sitzend, den Diakon mit der für die Jungfrau bestimmten Tunica stehend gewahren (Fig. 123).



Fig. 123. Einkleidung. Fresco aus S. Priscilla. (Nach Wilpert.)

Die Ehe.

Viel häufiger begegnen uns Scenen, die sich auf die Ehe beziehen. Den Act der Eheschliessung (die *Conluctatio manuum*) schildern uns ein geschnittener Stein, zwei Goldgläser (vgl. Fig. 124) und eine Medaille. Die Gläser zeigen die Frau rechts vom Manne. Andere Goldgläser stellen die Gatten bald in Brustbildern bald in ganzer Figur vor, zuweilen mit den Kindern (vgl. Fig. 125) und meist mit der Beischrift: PIE ZESES. Auf einzelnen Bildern legt Christus, wegen der Raumverhältnisse kleiner gebildet, Kränze auf die Häupter der Gatten (Fig. 126). Einen naiven Ansatz zum Genrehaften finden wir auf einem Denkmal dieser Art, wo eine Mutter mit dem Kind auf dem Schoosse erscheint, während eine Dienerin das Flabellum trägt (Fig. 127). Die Sarkophage bringen den Goldgläsern verwandte Darstellungen. In dem Medaillon oder der Muschel der Vorderseite



Fig. 124. Ehe. Goldglas.

[1] Vgl. Real-Encykl. II 555.

[2] Delisle Sacr. d'Autun (Gaz. arch. 1884, pl. 21).

[3] Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche (Freib. 1892) S. 52 f., Taf. 1. — Bosio Roma sott. p. 547. — Garrucci II tav. 78 [1]. Fast alle älteren Publicationen gehen hier auf Bosio zurück. — Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 82.

sieht man nicht selten die Brustbilder der in dem Sarge beigesetzten Ehegatten. Der Verlobungsact ist hier nur selten vorgeführt (Sarkophag der Villa Albani)[1], meist sehen wir in rührender Weise den Moment der Trennung durch den Tod veranschaulicht. So auf dem Sarkophag des Probus und der Proba Faltonia[2]. Auf keinem Punkte greift die altchristliche Kunst tiefer in das irdische, tägliche Leben der Menschen hinein, als in diesen Abschiedsscenen trauernder Ehegatten; kein Wunder, dass hier, wo die Fäden des ernsten Lebens sich aufdecken, auch liebgewonnene Vorstellungen antiker Denkart und Gewöhnung uns entgegentreten, die das Christenthum nicht völlig zu beseitigen vermochte. So finden wir gerade auf Sarkophagen mit derartigen Sujets die mythologischen Erinnerungen an Amor und Psyche, an Iuno Pronuba, oder, auf dem Schmuckkästchen des ehemaligen Musée Blacas (jetzt im British Museum), die Toilette der Venus Genetrix — Erscheinungen, auf die wir zurückzukommen haben, wo von dem Synkretismus des 4. Jahrhunderts zu sprechen ist[3].



Fig. 125. Familie. Goldglas.



Fig. 126. Familie. Goldglas.


Fig. 127. Familie. Goldglas.

In einem gewissen Sinne kann man den liturgischen Darstellungen auch diejenigen beizählen, welche uns den Act und Gestus des Gebetes veranschaulichen[4]. Wie die gewöhnliche Haltung des Christen beim Gebete, welche sich in derjenigen des Priesters am Altare erhalten hat, durch die stehende, die Arme empor, die Hände geöffnet haltende Gestalt der Oranten angezeigt wurde, haben wir bereits gesehen. Durch solche Stellung, meint der Bischof Asterius von Amasea, drücke der Betende nicht bloss den Affect, sondern auch die Gestalt des Kreuzes aus (bei Phot. Cod. 271), und Eusebius berichtet von Constantin (Vita Const. IV 15), der

Das Gebet.

[1] Marucchi Il matrimonio crist. sopra un antico mon. ined. Roma 1882; und Bull. 1882, p. 101.

[2] Bottari tav. 17 und 18.

[3] Vgl. den Art. ‚Ehe' in Real-Encykl. I 383 f. — [4] Ebd. I 557 f.

Kaiser habe sich auf Goldmünzen mit zum Himmel erhobenem Blick und mit ausgebreiteten Armen nach Art eines Betenden darstellen lassen. Ist aber ebenso das lebhafte Ausstrecken der Arme und Hände nach der angerufenen Person hin, dann namentlich das Flehen mit zur Erde niedergeworfenem Antlitz und thränenerfüllten Augen ein Ausdruck intensiven Gebetes, wie uns das Tertullian (Adv. Marc. III 18) und manche Berichte des Alterthums schildern, so finden wir auch diesen Gestus auf den Denkmälern wieder, wie auf dem Sarkophag von Arles [1], wo die vor den Erlöser hingestürzten Personen sich das Antlitz verhüllen (Fig. 128). Einer weit spätern Zeit gehört die Darstellung des Ritus der Kreuzverehrung *(Adoratio crucis)* an, welche uns das griechische Menologium bewahrt hat [2]. Ob die Heilung von Besessenen noch im 4. Jahrhundert dargestellt wurde, ist zweifelhaft. Zwischen dem 5. und 10. Jahrhundert bemerken wir sie auf Elfenbeinen, und wir begegnen auch der Schilderung eines Exorcismus auf einem von Paciaudi veröffentlichten Relief, welches in der Gegend von Pesaro einem Kirchlein als Weihwasserstein diente.



Fig. 128. Gebet. Sarkophagrelief aus Arles.

VII.

Historische und ikonographische Darstellungen.

Historische und ikonographische Darstellungen. Constantins Sieg über Maxentius bedeutete auch für die christliche Kunst eine Wendung von einschneidender Bedeutung. Die Kirche wird mit 313 nicht bloss aus einer verfolgten eine freie, sie gewinnt das Recht, zu besitzen, zahlreiche Privilegien und Reichthümer strömen ihr zu: jetzt erst kann die christliche Gesellschaft auf dieser Erde festen Fuss fassen. Indem sie sich diesen neuen Verhältnissen gemäss auszugestalten beginnt, tritt der Idealismus der ersten drei Jahrhunderte mehr und mehr zurück. Nicht als ob er der Kirche jemals abhanden gekommen wäre: aber nie ist auch eine Zeit wiedergekehrt, wo sich dieser Idealismus der primitiven Gemeinde wieder in seiner ganzen Reinheit und Stärke gezeigt hätte.

Mancherlei waren die Folgen, welche sich für die christliche Kunst aus dieser völlig veränderten Sachlage ergaben. Sie war von jetzt ab frei und in ihrer Ausübung unbehindert. Die Rücksichten, welche der Zustand der Verfolgung und die Arcandisciplin geboten hatten, verschwanden rasch, und mit ihnen trat die Symbolik der ersten Jahrhunderte bald in den Hintergrund. Die allegorische Sprache erhielt sich viele, ja alle Jahrhunderte des Mittelalters hindurch. Aber die historische Kunst trat sofort neben ihr in ihr Recht

[1] Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 17. [2] Real-Encykl. II 249, Fig. 101.

ein und gewann in sehr kurzer Zeit die Oberhand. Die junge sieghafte Gemeinde hatte guten Grund, mit Genugthuung und freudigem Stolz auf die Geschichte ihrer Entstehung, Befestigung und ihres Ausbaues zurückzublicken. Die grossen Ereignisse der Offenbarung und Erlösung beginnen nun um ihrer selbst willen, als historische Vorgänge, geschildert zu werden. Leben und Leiden des Herrn, bald auch Leben und Leiden jener Blutzeugen, in denen sich die Thätigkeit des Gründers der Kirche fortsetzte, werden jetzt als geeignete Gegenstände der Darstellung erkannt und gewinnen bald eine unvergleichliche Popularität. Hatte man früher der gedrückten, fast verzagenden Gemeinde nur Bilder des Trostes und der Ermuthigung gereicht, so konnten dem siegreichen Volke Gottes nunmehr alle Episoden der heiligen Geschichte und nach Bedürfniss alle Wahrheiten und Lehren im Bilde vorgeführt werden. Und hatte der Spiritualismus der ersten Jahrhunderte Gründe gehabt, angesichts der idolatrischen Stimmung der herrschenden Massen die porträtähnliche Darstellung des Gottmenschen zu meiden, so erschienen diese Gründe nunmehr bald als hinfällig; die Anerkennung des gottmenschlichen Charakters des Erlösers durch das Nicaenum 325 und der endliche Sieg der Homousie führten allmählich zu der ikonographischen Behandlung der Person Jesu Christi, welcher diejenige der Gottesgebärerin schon lange vorhergegangen war.

Das ist im wesentlichen die Evolution, welche die Geschichte der christlichen Malerei im 4. Jahrhundert zu verzeichnen hat. Gehen wir auf die wichtigsten Details dieser neuen Richtung etwas tiefer ein.

Aus der vorconstantinischen Periode hat auch de Rossi nur ein einziges Coemeterialgemälde als rein historisch, d. h. als die Darstellung eines aus der Geschichte der Kirche geschöpften Vorganges, erkannt. Es ist das über der Krypta des hl. Eusebius befindliche Arcosolium-Bild, welches das Erscheinen zweier Christen vor dem auf einer Art Tribunal stehenden Richter — vielleicht dem Kaiser selbst — vorführt. Hinter dem Rücken der beiden anscheinend ihre Unschuld betheuernden Angeklagten entfernt sich in offenbarem Unmuthe eine vierte Person, in welcher man einen Götzenpriester *(sacerdos coronatus)*, wol den Ankläger, vermuthen darf. Das Fresco befindet sich unter dem Cubiculum der Martyrer Parthenius und Calocerus, und es erscheint de Rossi's Hypothese begründet, welcher hier das Verhör dieser beiden Blutzeugen dargestellt glaubt. Beide waren zur Zeit ihres Lebens Kämmerer einer vornehmen Frau, deren Familie dies Grundstück wahrscheinlich zu Zwecken eines kirchlichen Coemeteriums hergegeben hat (vgl. Fig. 129)[1]. Die Entstehung dieses Bildes wird um die Mitte des 3. Jahrhunderts zu setzen sein.

Den frühesten historischen Darstellungen können auch diejenigen beigezählt werden, welche von dem Gewerbe, Handwerk oder der Beschäftigung der Todten sprechen. Manche derselben haben wir bereits kennen gelernt. Die Männer, welche die Anlage der Coemeterien zu besorgen hatten, die Fossoren, die vielleicht einen kirchlichen *Ordo* bildeten, sicher eine angesehene Stellung bekleideten, und die ihnen beigeordneten Steinmetzen *(Lapicidae)* sorgten durch mehrfache Abbildung ihrer Person Gewerbe.

[1] Vgl. de Rossi Roma sotterranea II 219. 359, tav. 21. Die Vermuthung V. Schultze's (Die Katak. S. 141; im Christl. Kunstbl. 1879, S. 180 f.; ebenso neuerdings in s. Archäol. d. christl. Kunst S. 354. 363), es sei hier das Verhör des Apostels Paulus vor dem cyprischen Proconsul (Apg. 13, 6) dargestellt, muss als durchaus willkürlich abgewiesen werden.

dafür, dass ihr Andenken nicht gänzlich verloren ging. Berühmt ist das nur in spärlichen Resten (in S. Domitilla) uns erhaltene Bild des Fossors Diogenes (Fig. 130), welches Boldetti (p. 60) publicirt und Wiseman als Vignette zu seiner ‚Fabiola' benutzt hat. Fuhrleute, Lastträger, Schiffer, eine Gemüsehändlerin, ein Schmied, der auf seinem Amboss hämmert, Drechsler oder Schreiner, die Bäckerbruderschaft haben sich durch Nachbildung ihrer Beschäftigung auf den Epitaphien verewigt. Dagegen ist nicht mit V. Schultze anzunehmen, dass auch das von den Apostolischen Constitutionen (VIII 32) und der christlichen Sitte verurteilte Gewerbe des **Gladiators** auf dem Fresco in S. Sebastiano dargestellt sei. Hier wird man doch die Allegorie des Kampfes zu erkennen haben[1].



Fig. 120. Richtscene. Fresco aus S. Callisto. (Nach de Rossi.)

Oranten. Dass die **Oranten**, auch da, wo sie die Verstorbenen anzeigen sollen, doch nur in einem uneigentlichen Sinne zu den historischen Sujets gezählt werden können, wird nach dem oben Gesagten nicht weiter auszuführen sein.

Wortspiele. Das gleiche gilt von jenen kindlichen **Wortspielen**, welche Thiergestalten (wie den Drachen bei Dracontius, ein Schwein bei Porcella) und andere Gegenstände wegen des Gleichklangs ihrer Bezeichnung mit dem Namen des Todten abbilden.

Biblische Scenen. Eine Anzahl biblischer Scenen, welche nicht mehr in symbolischer, sondern in vorwaltend historischer Absicht zur Darstellung gelangten, haben wir bereits kennen gelernt. Ihnen sind noch andere beizufügen.



Fig. 130. Fossor.

Joseph. **Joseph**, der Nährvater Jesu, erscheint auf älteren Monumenten ziemlich häufig als accessorische Figur (bei der Geburt des Herrn, bei der Anbetung der Magier). Die heilige Jungfrau nach Bethlehem begleitend begegnet er uns erst auf einem Elfenbein des 6. Jahrhunderts (Fig. 131).

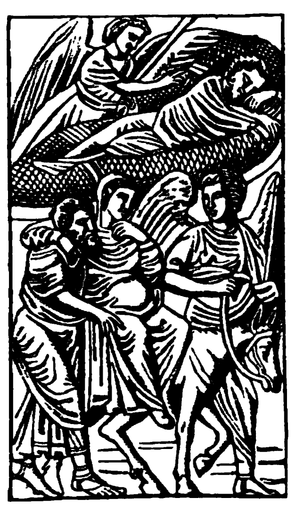
Geburt des Herrn. Zu den seltenen Darstellungen gehört die **Geburt des Herrn**. Erst 1877 liess sie sich auf einem Wandgemälde (in S. Sebastiano) nachweisen, das übrigens in die nachconstantinische Zeit fällt[2]. Sie war nach dem Zeugniss

---

[1] Ueber andere Scenen aus dem realen Leben vgl. de Rossi Roma sotterranea II 360. Wilpert in der Römischen Quartalschrift I 20.

[2] Bull. 1877, p. 141, tav. 2; 1878, p. 58.

des Choricius in einer Kirche des 6. Jahrhunderts zu Gaza gemalt. Einigemal findet sich die Nativitas auf Sarkophagen[1], wie auf dem zu Mailand in S. Ambrogio[2], mehrmals auf geschnittenen Steinen, öfter auf Elfenbeinen. Die Anwesenheit von Ochs und Esel ist eine Sage, welche, wie es scheint, aus Hab. 3, 17 gebildet, schon seit dem 3. oder 4. Jahrhundert in den Apokryphen auftritt (Evang. Pseudo-Matth.) und auch bereits Prudentius[3] und Hieronymus[4] bekannt war. Dementsprechend findet sich diese Verwendung eines apokryphen Stoffes ungefähr seit Mitte des 4. Jahrhunderts auf den Sarkophagen, zum erstenmal 343 (Fig. 132). Die Anwesenheit der Hirten auf den Nativitasbildern bemerkt man auf Coemeterialgemälden nicht; dagegen wol einigemal auf Sarkophagen (z. B. Bottari tav. 193), auf einem der Oelgefässe von Monza, auf einem Werdener Elfenbein des 6.—7. Jahrhunderts[5].


Fig. 131. Elfenbein mit der Reise nach Bethlehem.

Kindermord.

Der Kindermord ist, so sehr die Verfolgungen anscheinend zu diesem Thema einladen mussten, in der Zeit vor Constantin schwerlich dargestellt worden. Erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts dürfte er, mit dem schönen Hymnus des Prudentius zu Ehren der *Flores martyrum*, die Phantasie der Künstler angezogen haben. So finden wir ihn zuerst auf dem Sarkophage von St-Maximin in der Provence[6], etwas später auf Elfenbeinen und auf dem Mosaik Sixtus' III in S. Maria Maggiore.

Verklärung Christi.

Noch seltener ist die Verklärung Christi dargestellt, welche uns zuerst wol auf der Lipsanothek zu Brescia (4. Jahrhundert) begegnet: Christus erscheint zwischen zwei anderen Personen, von oben reicht die Hand Gottes herab[7]; sodann erst im 6. Jahrhundert auf dem Mosaik von S. Apollinare in Classe zu Ravenna (567), wo die Stelle des Herrn durch ein reich geziertes Kreuz zwischen Moses und Elias eingenommen wird. Dasselbe Alter wird das Mosaik in der St. Katharinenkapelle auf dem Sinai haben, welches man mit Unrecht ins 4. Jahrhundert gesetzt hat.

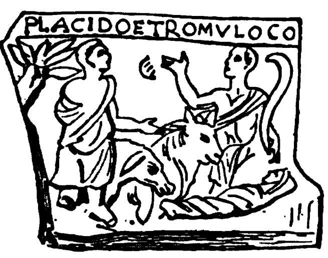


Fig. 132. Geburt Christi. Von einem Sarkophag von 343 n. Chr.

Auferstehung des Herrn.

Die Auferstehung des Herrn wird in der ältesten Kunst nicht zur Anschauung gebracht. Erst allmählich tritt man im 4. Jahrhundert diesem Sujet näher, und zwar immerhin so, dass der Act der Resuscitation selbst nicht vorgeführt wird, sondern die ihm folgenden Momente; ein Sarkophag des Lateranmuseums (Fig. 133) begnügt sich mit der Darstellung des Labarums, unter welchem

[1] Vgl. Liell a a. O. S. 221.
[2] Allegranza Mon. p. 63, tav. 5.
[3] Prudent. Cathem. XI 77.
[4] Peregrin. s. Paulae (Tobler Itin. terrae sanctae I 33). — Vgl. de Rossi Mus. Lf. 18.
[5] Vgl. hierzu Real-Encykl. I 666 und II 484. M. Schmid Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttg. 1890. Dobbert in Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen VI (1885) 158. Baldoria in ‚L 'Italia artistica etc.' IV (1886) 134.
[6] Le Blant Sarcoph. de la Gaule No. 214, pl. 51[1].
[7] Odorici Antich. di Brescia tav. 5[B6].

die schlafenden Wächter des Grabes sitzen; eines der Oelfläschchen in Monza zeigt uns die Frauen am Grabe Christi (Fig. 134), und ein Sarkophag in S. Celso in Mailand dieselbe Scene auf der einen, Thomas die Wundmale des Herrn berührend auf der andern Seite des auch hier thurmartig gebildeten Grabmonuments.

Christi Himmelfahrt.

Christi Himmelfahrt ist auf einem vaticanischen Sarkophage angedeutet, wo der Herr die Füsse auf einen von der personificirten Erde gehaltenen Schleier stellt, umgeben von den Aposteln, Petrus die Gesetzesrolle darreichend.



Fig. 133. Sarkophag des Lateranmuseums.

Wir dürfen annehmen, dass erst gegen Ausgang des 4. Jahrhunderts bezw. im 5. Jahrhundert die Leidensgeschichte des Herrn zur Darstellung gelangte. Gegen die de Rossi'sche Annahme, dass bereits ein Wandgemälde des 2. Jahrhunderts im Coemeterium des Praetextat die Dornenkrönung biete, erheben sich doch mannigfache Bedenken, auch wenn man nicht mit Garrucci in dem berühmten Fresco die Taufe durch Aspersion erblicken will. Lateranensische Sarkophage des 4. und 5. Jahrhunderts stellen, wie schon bemerkt, die Dornenkrönung und die Kreuztragung vor, und letztere findet sich auch auf einer der beiden Elfenbeintafeln des Britischen Museums, auf welcher uns die früheste Darstellung der Kreuzigung geboten wird.

Passionsscenen.



Fig. 134. Oelfläschchen aus Monza.

Kreuzigung.

Von allen Passionsscenen hat keine für die Kunstgeschichte grössere Bedeutung als eben die Kreuzigung; die Frage, wann Kreuzigungsbilder bezw. der Crucifixus zuerst in der christlichen Kunst auftreten, erscheint daher als eine der wichtigsten unsern Gegenstand betreffenden Controversen[1]. Bekannt ist, dass uns für die Kenntniss des bei der Kreuzigung beobachteten Verfahrens ein einziges, aber ein höchst wichtiges monumentales Zeugniss heidnischer Hand aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts vorliegt, das berühmte Spottcrucifix vom Palatin (Fig. 135), jetzt (seit 1857) im Museo Kircheriano, welches den Act der Anbetung des unter dem Bilde des Esels geschilderten Christengottes durch einen Gläubigen darstellt. Der Gekreuzigte, ein Mann mit einem Eselskopf, steht auf einem Suppedaneum und ist mit dem kurzen Colobium bekleidet[2]. Die Annahme, als ob bereits Schriftsteller des 4. Jahrhunderts das Vorkommen von Crucifixbildern bezeugten, ist gegen-

Das Spottcrucifix.

[1] Dobbert zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes (Jahrb. der königl. preussischen Kunstsamml. I (1880) 1.

[2] Für dieses in archäologischer Hinsicht so hochwichtige Denkmal muss hier auf Garrucci Il crocifisso graffito (Roma 1857), Kraus Das Spottcrucifix vom Palatin (Freib. 1872) und Real-Encykl. II 774 verwiesen werden. Bekannt ist, dass dasselbe den Tertull. Apol. c. 11 erwähnten Vorwurf, es verehrten die Christen einen Gott mit Eselsohren, illustrirt.

wärtig nicht mehr haltbar, und insbesondere lässt sich aus dem noch von Garrucci angezogenen Gedichte ‚De ave Phoenice' des Pseudo-Lactantius nicht mehr entnehmen, als dass der Blick des Gläubigen hinter dem einfachen Kreuze auch den Gekreuzigten selbst zu sehen pflegte. In der Zeit des Kaisers Justinian d. Gr. sah Choricius in der Kirche des hl. Sergius zu Gaza ein Wandgemälde mit Christus dem Gekreuzigten zwischen zwei Räubern. Ungefähr gleichzeitig ist die Notiz, dass Anastasius Sinaiticus (um 550) seinem ‚Hodegetikos' das Bild eines Gekreuzigten beifügte. Aus den Anfängen der fränkischen Zeit besitzen wir zwei werthvolle Angaben: die des Venantius Fortunatus, welcher in einer Kirche zu Tours eine mit dem Bilde des Gekreuzigten gestickte Palla sah, und die Erzählung des Gregorius von Tours, dass um 593 in einer Kirche zu Narbonne sich ein Crucifixus befand, der durch seine Nacktheit Anstoss gab. Es war begreiflich, dass die Rücksicht auf den schmählichen Charakter der erst in der constantinischen Zeit abgeschafften Kreuzesstrafe und die allgemeine Abneigung gegen die Darstellung des Schrecklichen die Gemeinde noch längere Zeit von der Veranschaulichung der Kreuzigung abhalten musste; und



Fig. 135. Spottcrucifix vom Palatin.

auch als man im 5. Jahrhundert sich zu dieser entschloss, bewahrte man einen antiken Zug darin, dass man noch bis zum Beginn des 2. Jahrtausends den lebenden und nicht den todten Christus am Kreuze darstellte. Das früheste Vorkommen des Crucifixus wird man aber jetzt in den Reliefs der Holzthüre von S. Sabina in Rom (Fig. 136) und der Londoner Elfenbeinplatte (Fig. 137) erkennen. Die stärksten Gründe sprechen dafür, dass jene dem 5. Jahrhundert angehören. Das erste Relief jener Thüre zeigt nun vor einem architektonischen Hintergrund drei nackte männliche Gestalten, von denen die mittlere grösser ist als die beiden anderen. Die nur mit einem kurzen Schurz bedeckten Körper sind gut modellirt, die Köpfe bartlos, die Hände und wahrscheinlich auch die Füsse mit Nägeln durchbohrt. Ob Kreuzbalken vorhanden und die Augen des Erlösers geöffnet sind, lässt sich nicht mehr unterscheiden.

Das zweite hier zu erwähnende Denkmal ist das früher schon von Waagen und Westwood erwähnte, zuerst von mir herausgegebene Elfenbeinrelief des British Museum, welches den noch jugendlichen, bartlosen Christus zeigt; der Kopf ist von einem einfachen Nimbus umgeben, die Lenden mit einem einfachen Schurz bedeckt, die Hände durchbohrt, die Füsse nebeneinander, ohne Nägel. Ueber dem Gekreuzigten steht bereits das REX IVD*aeorum*, rechts von ihm Maria und Johannes, links einer der Juden mit phrygischer Mütze[1]. Um ein namhaftes erweitert erscheint die Scene auf der an dritter Stelle zu nennenden Miniatur der syrischen Rabulashandschrift vom Jahre 586 (das Datum ist indes jüngst angefochten worden[2]), wo bereits ausser den beiden Räubern neben dem Herrn Longinus mit der Lanze und ein Knecht mit dem Essigschwamm auftreten. Hier haben die Gekreuzigten die Augen weit geöffnet, die Füsse nebeneinander, mit je einem Nagel durchbohrt. Zu Füssen der Gekreuzigten spielen drei Soldaten um das Gewand des Herrn, Johannes und Maria stehen rechts, drei heilige Frauen links in den Ecken (Fig. 138). Diesen Denkmälern stehen zeitlich die Staurothek zu Monza, aus der Zeit Gregors d. Gr., und zwei Enkolpien ebendaselbst am nächsten. Eines der letztern zeigt ausser Maria und Johannes die beiden Soldaten mit dem Speer und dem Schwamm und unten am Fusse des Kreuzes Adam und Eva. Gleich der Rabulashandschrift weichen diese Darstellungen in einem wesentlichen Punkte von den beiden oben angeführten ältesten ab: diese zeigen noch den unbekleideten Körper des Erlösers, während jene ihn mit einer langen, vom Halse bis zu den Fussknöcheln herabwallenden Tunica verhüllt bieten. Die Reliefs von



Fig. 136. Kreuzigung. Von der Holzthüre von S. Sabina.



Fig. 137. Crucifixus der Londoner Elfenbeinplatte.

[1] Vgl. Kraus Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christl. Archäologie (Freiburg 1879) S. 54. Garrucci Storia dell' arte cristiana tav. 446[2].

[2] Zuerst edirt von Assemani in Bibl. Med. cat. Flor. Flor. 1742. Garrucci Stor. tav. 139[1]. Stockbauer a. a. O. S. 165. Labarte Les arts industriels III 24, u. ö.

S. Sabina und London charakterisiren sich durch den kurzen, gedrungenen und bartlosen Typ der Gestalten als Werke des römischen Geistes; diejenigen von Monza und der syrischen Handschrift weisen durch ihre Aufschriften wie durch ihre Typen auf griechischen Ursprung. Von einigen kleineren Arbeiten, welche wol noch dem 6.—7. Jahrhundert angehören [1], sei hier abgesehen. Die Oelfläschchen im Schatze zu Monza, in welchen der Abt Johannes für die Königin Theodelinde die *Olea sanctorum* aus den römischen Katakomben sammelte, zeigen keinen Crucifixus, sondern nur das Kreuz zwischen den beiden Schächern, über dem Kreuz das Brustbild [2] oder bloss das nimbirte Haupt Christi; dagegen bringen sie bereits Sonne und Mond und wol auch betende Christen vor dem Kreuz. Verrathen schon diese Werke des ausgehenden



Fig. 138. Kreuzigung. Miniatur aus der Rabulashandschrift.

6. oder anfangenden 7. Jahrhunderts ein tiefes Herabsinken von dem noch immer leidlichen künstlerischen Vermögen und dem realistischen Charakter des Londoner Elfenbeines, so begegnen wir ganz am Schluss dieser Periode einigen Schöpfungen allertiefsten Verfalles, in denen das Bild des Gekreuzigten zur geschmacklosen Verzerrung oder zur äussersten Roheit der Ausführung herabsinkt. Dahin gehört ein langobardisches Blattgoldkreuz, das als Kleiderbesatz diente und das Christus wieder in einer Art Tunica, auf der Fussbank stehend, zwischen den sehr viel kleiner geschilderten Schächern zeigt (Fig. 139). Die Richtung dieses barbarischen Werkes liegt nicht weit

[1] Vgl. Real-Encyklopädie der chiistlichen Alterthümer II 241.

[2] Dasselbe war der Fall in den unter Papst Theodor (642) gefertigten Mosaiken von S. Stefano Rotondo. Vgl. de Rossi Bull. 1872, p. 130 sq.

ab von derjenigen des Crucifixus auf einem der in den Gräbern von Achmim in Aegypten gefundenen Gewandstücke, welche ihr Herausgeber, Forrer, für Reste eines von dem Papste einem ägyptischen Bischof zugesandten Palliums hält[1]. Auch hier steht der Crucifixus auf dem Suppedaneum und ist mit einer blaugestreiften Tunica und darüber mit einer Art Colobium bekleidet; Nagelspuren sieht man weder an Händen noch an Füssen; der Kopf ist bärtig, wie bei allen antiken Darstellungen ohne Bedeckung.

Wir machen den Schluss dieser Betrachtung über die altchristlichen Kreuzigungsbilder mit dem Hinweis auf die vielbesprochene Scene im Coemeterium des hl. Valentinus an der Via Flaminia, welche Bosio (III c. 65) zuerst bekannt gemacht hat und welche in unseren Tagen durch Marucchi, freilich nur in ihren kläglichen Resten, wiedergefunden und abgebildet wurde[2] (Fig. 140). Christus steht auch hier zwischen Maria und Johannes (mit dem Buch!) auf dem Suppedaneum am Kreuz, bedeckt von einem langen Colobium, oben erscheinen Sonne und Mond. Die Darstellung stimmt ziemlich überein mit dem nun untergegangenen, uns nur durch eine Zeichnung Grimaldi's erhaltenen Mosaik aus dem Oratorium Papst Johannes' VII (705), so dass wir wol berechtigt sind, sie dem 8., allenfalls dem 9. Jahrhundert zuzuweisen[3].



Fig. 139. Blattgoldkreuz. (Nach Forrer und Müller Kreuz und Kreuzigung Christi.)

Porträts Christi.

Gehören die Kreuzigungsbilder der altchristlichen Kunst bereits ausnahmslos der Zeit raschen und unaufhaltsamen Verfalles an, so gilt das nämliche von den Versuchen, das Bildniss Christi der Gemeinde vorzuführen. Die ersten Jahrhunderte hatten keinen derartigen Versuch unternommen. Eusebius in seinem obenerwähnten Schreiben an die Schwester des Kaisers, Constantia (Acta Conc. Nicaen. II a. 787, Act. VI [ed. Labbé] 994), und Augustinus (De trin. VIII 4 und In Joan. 40, 4) geben den Grund dafür an. Es soll, sagt Jener, nicht aussehen, als ob wir unsern Gott in einem Bilde herumtrügen wie die Heiden. Noch bezeichnender ist des Letztern Aeusserung: ‚*Quando de forma sacri cogitas, in Christo humanam effigiem cogita; quando autem cogitas: in principio erat verbum, pereat de corde tuo omnis humana figuratio.*‘ In der Zeit der Verfolgung herrschte ziemlich allgemein die durch zahlreiche Kirchenväter (Justin, Clemens Alexandrinus, Origenes, Tertullian) bestätigte Meinung, die leibliche Erscheinung des Herrn (in Knechtsgestalt, Jes. 53, 2—3) sei eine sehr unansehnliche oder gar unschöne gewesen[4]: später, im Zeitalter der siegreichen Kirche, kam mehr die gegentheilige Vorstellung auf (Hieronymus, Chrysostomus), und man machte keine Umstände, sich dafür auf andere Bibelstellen, wie Ps. 45, 3, zu berufen. Diese Vorgänge und die Art, wie sich Irenaeus (I 25) und Augustinus (De haer. c. 7)

---

[1] Forrer und Müller Kreuz und Kreuzigung Christi (Strassb. 1894) Taf. III [a].

[2] Orazio Marucchi La cripta sepolcrale di S. Valentino (in ‚Gli studi in Italia‘ [Roma] 1877, p. 44 sg., tav. 2 [a]). — Garrucci tav. 84 [a].

[3] Vgl. auch de Rossi Bull. 1876, p. 78. Real-Encykl. II 242. — Ueber die Mosaiken Johannes' VII vgl. Müntz in der Rev. archéologique 1877, Sept. — Garrucci tav. 279 [1] bis 280 [a].

[4] Vgl. Münter Sinnbilder II 8—9, und andere Zusammenstellungen, welche Real-Encykl. II 15 angeführt sind.

über die bei den Karpokratianern umgehenden Bilder Christi auslassen, beweisen zur Genüge, dass das christliche Alterthum bereits seit dem 3. Jahrhundert, wahrscheinlich schon länger, keinerlei feste Erinnerung an das leibliche Aussehen des Herrn mehr besass. Niemand unternahm auch in jener Periode eine Schilderung desselben; erst am Ausgang des Alterthums oder vielmehr bereits tief im Mittelalter stossen wir bei Johannes Damascenus (Opp. I 63) auf Nachrichten über die körperliche Erscheinung Christi. Dieser Kirchenlehrer schreibt an Kaiser Theophilus, es sei Jesus von stattlichem Wuchs, schönen Augen mit zusammengewachsenen Augenbrauen, grosser Nase, gekräuseltem Haar, schwarzem Bart gewesen. Er sei weiter von Farbe weizengelb (σιτόχρους), seiner Mutter ähnlich, etwas vorgebeugten Hauptes gewesen und habe langgedehnte Finger gehabt. Es ist sofort ersichtlich, dass diese Schilderung nichts anderes als das in Syrien beliebte Ideal eines schönen Mannes wiedergibt. Von Johannes Damascenus hängen zweifellos die Beschreibungen im Malerbuch vom Berge Athos[1] und bei Nicephorus Callisti[2], um 1333, ab, und wahrscheinlich auch diejenige in dem sogen. Lentulusbrief[3], einem zuerst bei Anselm von Canterbury auftretenden apokryphen Schreiben des angeblichen Vorgängers des Pontius Pilatus, dessen Werthlosigkeit längst allgemein anerkannt ist[4]. Nicht besser steht es um eine Reihe von Bildern, welche den Anspruch erheben, die Züge des Herrn in authentischer Weise



Fig. 140. Kreuzigung aus S. Valentino. Heutiger Bestand. (Nach Marucchi.)

[1] § 446; deutsche Uebersetzung S. 415.
[2] Hist. eccl. I 40.
[3] Fabricius Cod. apocr. Nov. Test. I 301.
[4] Vgl. Gabler De authent. ep. Publii Lentuli ad Senatum Romanum de Iesu Christo scriptae. Jen. 1819, und Opp. II 636. Eine etwas abweichende Recension brachte Gundermann in der Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie XIX (1886) 241, aus Cod. Harl. 2729.

wiederzugeben. Dahin gehören zunächst die sogen. Lucas-Bilder. Seit Gregor II (727) und dem byzantinischen Mönch Michael (9. Jahrhundert) wissen zahlreiche mittelalterliche Schriftsteller zu erzählen, der Evangelist Lucas habe den Herrn porträtirt, und in Rom wird das in der Kapelle über der Scala santa beim Lateran befindliche Salvatorbild als ein Werk des hl. Lucas bewahrt, wie das die ihm von Papst Gregor IX (1234) beigesetzte Inschrift auch meldet. Ebenso weiss man von Bildern der heiligen Jungfrau zu erzählen, welche Lucas angeblich gemalt habe (zuerst spricht davon [518] Theodorus Lector). Die einen wie die anderen dieser in zahllosen Nachbildungen verbreiteten Lucas-Bilder sind nichts anderes als ziemlich späte Erzeugnisse der byzantinischen Kunst. Ein anderes Christusbild, aus Berytus, dessen auf dem Concil zu Nicäa 787 gedacht wurde, soll im 12. Jahrhundert nach Constantinopel gebracht worden sein. Wir wissen über seinen Verbleib nichts weiter. Viel berühmter ist der *Volto santo* im Tempietto der Kathedrale zu Lucca, welcher angeblich 782 auf wunderbare Weise nach Lucca kam, wo Dante[1] es allem Anschein nach gesehen hat. Der Ueberlieferung nach ist es von Nikodemus gefertigt, der ein Holzschnitzer war; als die Juden das Bild durchbohrten, floss Blut daraus. Die Schnitzerei stellt den Gekreuzigten in Aermelweste dar[2]. Späte Mache verräth auch das Mosaikbild des Herrn in S. Prassede zu Rom, welches die Tradition als ein Geschenk an den Senator Pudens bezeichnet (!). Eine andere Classe von Bildern sind die sogen. Acheiropoeten (*εἰκόνες ἀχειροποίητοι*), angeblich übernatürlicherweise, nicht von Menschenhand entstandene Bildnisse Christi. An der Spitze derselben steht das

Edessenum oder Abgar-Bild.

Edessenum oder Abgar-Bild, welches in Gestalt eines mit seinem Gesichtsabdrucke versehenen Tuches der Herr selbst dem Herrscher von Edessa, Abgar Uchomo, zugesandt haben soll[3]. Bekannt ist die apokryphe Correspondenz Abgars mit Jesus, die bereits Iulius Africanus kannte, die dann Eusebius griechisch (Hist. eccl. I 13), später Moses von Chorene armenisch mittheilte und die zuletzt in unseren Tagen aus einem angeblichen syrischen Original durch Cureton und Wright bekannt gemacht wurde. Auch die aquitanische Pilgerin Silvia (um 380) kannte diesen Briefwechsel (Peregrin. Silv. p. 32), den bereits 494 das Concil unter Gelasius unter die Apokryphen versetzte und an dessen Echtheit seit Lorenzo Valla nur mehr Wenige glaubten, heute Niemand mehr glaubt. Das Bild soll 944 von den Sarazenen aus Edessa entführt, diesen durch Kaiser Romanus Lacapenus entrissen und nach Constantinopel gebracht worden sein, was uns der Kaiser Constantinus Porphyrogenitus († 959) in einer eigenen Abhandlung erzählt. Die Einen lassen es dann 1207 durch die Venezianer nach Rom kommen[4], wo es in S. Silvestro verehrt wird; nach Anderen kam es ca. 1361—1363 nach Genua und ward 1388 der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni daselbst geschenkt. In neuester Zeit (1872) hat Glückselig den seltsamen Versuch gemacht, dies Abgar-Bild als ein authentisches Porträt Christi wieder zu Ehren zu bringen, und

---

[1] Vgl. Inferno XXI 48.

[2] Vgl. FIORILLO Geschichte der zeichnenden Künste I 44. REISKE Exercit. de imaginibus. Jen. 1685. F. N. DI POGGIO Saggio di stor. eccl. di Lucca (Lucca 1787) p. 162. Ueber LEBOYA's handschriftliche Abhandlung ‚De sacro vultu' (Cod. 234 des Magdeburger Domgymnasiums) vgl. WATTENBACH N. A. X (1885) 192. Dazu BENV. v. IMOLA's Comm. zur DC. (MURATORI Antiqq. I 108; Diss. XVII [II 614, ed. VERNON., Flor. 1887, II 105]).

[3] EUAGR. Hist. eccl. IV 26.

[4] Vgl. RIANT Exuviae Const., passim.

auch Garrucci neigt sich dieser Annahme (zu Gunsten des Genueser Exemplars) zu [1].

Verwandt mit dem Edessenum ist das Veronika-Bild, dessen Entstehung von der Tradition mit gewissen Varianten dahin erzählt wird, es habe der Herr bei seiner Kreuztragung das ihm von einer Frau zum Abtrocknen des Schweisses gereichte Tuch mit dem Abdruck seines Antlitzes zurückgegeben. Dieses Schweisstuch soll dann nach den Einen schon unter Tiberius nach Rom gelangt, nach Anderen erst 705 dahin gebracht worden sein [2]. Das Veronika-Bild, dessen Verehrung auch Dante bekanntlich erwähnt, wird als eine der grossen Reliquien in St. Peter bewahrt; andere Veronika-Bilder tauchten in Frankreich und Deutschland auf. Nach Garrucci (Stor. III 8) ist indessen auf dem römischen Exemplar nicht mehr als ein Schatten menschlichen Antlitzes erhalten, dessen Charakter sich dem des Edessenum nähert. Mabillon sah schon in *Veronica* die Umstellung von *Vera icon*, während Grimm darauf hinwies, dass die von Christus geheilte Blutflüssige nach Malala (6. Jahrhundert) den Namen *Βερονίκη* führte [3]. Mit den Veronika-Bildern scheint dasjenige verwandt zu sein, welches angeblich unter Gregor II (um 726—737) aus Constantinopel nach Rom kam und in der Kapelle Sancta Sanctorum des Lateran bewahrt wird [4]. Veronika-Bild.

Eine eigenthümliche Classe von Acheiropoeten stellen die sogen. *Sacrae Sindones* dar, Leinen- bezw. Leichentücher, in welchen die Gestalt des Leichnams Christi zurückgeblieben sein soll und welche den Anspruch erheben, mit demjenigen identisch zu sein, welches Nikodemus bei der Bestattung des Herrn benutzte (Joh. 19, 39 f.). Turin, Compiegne und Besançon rühmen sich des Besitzes einer solchen Sindone; Garrucci (Stor. tav. 106$^{4-5}$) hat einige dieser Tücher wieder abgebildet [5].

Der sagenreiche Orient weiss noch von anderen wunderbaren Christusbildern zu erzählen, welche indessen noch weniger als die hier aufgeführten sich im Abendland eines besondern Credits zu erfreuen hatten. Sie können hier füglich unberücksichtigt bleiben [6].

Die ersten historischen Nachrichten über Christusbilder sind die später von Epiphanius und Joh. Damascenus bestätigten Angaben des Irenaeus über aus Glas, Gold oder Silber gefertigte Bilder des Herrn, die sich im Besitz der Karpokratianer befanden und welche diese Gnostiker zugleich mit Bildern der Philosophen Pythagoras, Plato und Aristoteles verehrten (Adv. haer. I 25, 6). Christusbilder.

---

[1] Glückselig Christusarchäologie. Prag 1872. — Garrucci Stor. III 5, tav. 106. — Nach den älteren Arbeiten der Sandini, Gretser, Beausobre sind diese Bilder in unserer Zeit durch Wilh. Grimm (Die Sage vom Ursprung der Christusbilder. Berl. 1843) und Dietrichson (Christusbilledet. Kjöbenh. 1880), zuletzt Real-Encykl. II 17 f. wieder behandelt worden.

[2] Die Sage ist aufgenommen von Jac. de Voragine Leg. aurea, ed. Graesse c. 51; auch von Marian. Scot. I (ed. Pistor.) 550, Methodius und Usuard. Eine Variante in Hugon. Chron. Flor. t. I (SS. VIII 288).

[3] Ueber die Veronika-Bilder vgl. noch Grimaldi Della Bas. di S. Pietro I (Roma 1750) 2. Brevius Annal. zum Jahre 1216. Reiske l. c. p. 72. Bunsen Beschreibung der Stadt Rom II 59. 81. 102. Garrucci Stor. III 8. Neuestens Pearson Die Fronika. Strassb. 1887 (und dazu Ficker in Theol. Litteraturzeitung 1888, Nr. 7).

[4] Abgebildet bei Garrucci Stor. tav. 106[3].

[5] Die Litteratur über die *Sacrae Sindones* vgl. Real-Encykl. II 18. Es muss hier daran erinnert werden, dass in Aegypten in Gräbern zwischen 100 v. Chr. bis 200 n. Chr. Leichentücher vorkommen, welche die ganze Figur oder einen Theil des Todten abbilden, oft mit Streifen mystischer Figuren und Inschriften versehen. Unten gucken steife Füsse oder als Extrabeigabe zuweilen Sandalen heraus (vgl. Allg. Zeitung. 1892, Nr. 162 Beil.).

[6] Vgl. Real-Encykl. II 19.

Augustin (De haer. c. 7) berichtet von einem Weibe Namens Marcellina, welche ausser dem Bilde Jesu diejenigen des hl. Paulus, des Homer und Pythagoras in Ehren hielt; und von Kaiser Alexander Severus ist bekannt, dass er in seiner Hauskapelle die Bilder (Büsten?) Abrahams, Orpheus' und Christi aufstellte und mit Opfern ehrte (Lamprid. c. 29). Wichtiger ist die Meldung des Eusebius, die von dem Herrn geheilte blutflüssige Frau habe vor ihrem Hause in Paneas (Caesarea Philippi) demselben ein Denkmal aus Metall errichten lassen, welches die Statue eines Mannes zeigte, der, in ein weites Pallium gehüllt, der vor ihm auf den Knieen liegenden Frau die Hand entgegenstreckte (Hist. eccl. VII 18). Am Fusse der Statue wuchs ein fremdes Kraut, das als Heilmittel gegen allerlei Krankheiten galt. Nach dem Zeugnisse desselben Eusebius, der die Statue auf seiner Durchreise sah, und dem des Asterius hat bereits der christenfeindliche Maximinus Daza (305) die Statue entfernen lassen; und eine neue Beschädigung bezw. Beseitigung derselben wird von Julian erzählt[1]. Auch der in unserer Zeit wieder gefundene Apologet Macarius Magnes (ed. Blondel 1876, 1) bestätigt die Geschichte von der Errichtung der Statue durch die Blutflüssige, die er bereits Berenike nennt. Die neuere Kritik hat sich ziemlich einstimmig geweigert, dieser Erzählung Glauben beizumessen; sie hat meist angenommen, irgend ein heidnisches Standbild, vielleicht ein Denkmal Hadrians und der von ihm besiegten Iudaea, habe den Christen Anlass gegeben, die Bildsäule zu Paneas missverständlicherweise auf Christus zu beziehen. Aber wenn dieselbe einen Kaiser vorstellte, ist gänzlich undenkbar, dass Maximinus und Julian sich an ihr vergriffen haben sollten; und anderseits lässt die in der Heimat des Judenthums noch lange sich erhaltende Abneigung gegen bildliche Darstellungen nicht annehmen, dass die dortige Bevölkerung so leicht und ohne eine bestimmte Ueberlieferung das Denkmal in Paneas auf Christus bezogen haben soll. Auch de Rossi ist überzeugt, dass es sich hier um eine wirkliche Christusstatue handelte und dass dieselbe den traditionellen Christustypus möglicherweise beeinflusst habe.

Wenden wir uns von den litterarischen Nachrichten zu den uns erhaltenen Monumenten, so stellt sich hinsichtlich der Darstellung des Erlösers die Sachlage also heraus.

Auf den Katakombengemälden und Sarkophagen wird uns der Herr entweder nur symbolisch (als guter Hirt, dreimal als Odysseus, s. oben) oder typisch (in den alttestamentlichen Scenen) oder endlich direct (in neutestamentlichen Episoden, seine Wunder wirkend) vorgeführt: in allen diesen Fällen erscheint er bartlos, jugendlich, mit offenbarer Hindeutung auf die ewige, unverwelkliche Jugend des Gottmenschen. Um die Mitte des 4. Jahrhunderts scheint sich das Bedürfniss einer realistischen Auffassung geltend gemacht zu haben. Den letzten glanzvollen Nachklang dieser idealistischen Auffassung bietet der jugendliche Christus auf dem Mosaik von S. Aquilino in Mailand[2] (Fig. 141). Es tritt uns nunmehr sowol in den Sarkophagreliefs als in losgelösten, eigentlich porträtartig gemeinten Brustbildern ein Typ entgegen, welcher zwar mit Aufgeben jenes jugendlichen Idealkopfes immerhin noch einen Mann voll Hoheit und Manneskraft vorstellt, dessen bärtiger Kopf ein volles Alter, aber noch keine Greisenhaftigkeit verräth. Woher kommt dieser Typus? Ist er eine freie Erfindung oder lehnt er sich an Vorbilder

[1] Sozom. Hist. eccl. V 21. — Philostorg. Hist. eccl. VII 3.

[2] Garrucci Storia dell' arte cristiana tav. 234[1].



Fig. 144. Thronender Christus. Mosaik aus S. Paolo fuori le mura.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 181.)

an? Benutzt er Erinnerungen, welche sich etwa im Orient erhalten haben? Letzteres wird mehrfach angenommen (de Rossi, Marucchi); aber bei dem Abgang aller Monumente aus dem Morgenland lässt sich ein Beweis für diese Hypothese nicht erstellen. Als das Urbild dieses Typus pflegt man den sogen. callistinischen Christuskopf anzusehen, welchen Bosio in S. Domitilla sah und zuerst abbildete[1], und den neuerdings V. Schultze als das Porträt irgend eines Römers aus der Reihe der Christusbilder ausstreicht (Katak. S. 147). Einen im wesentlichen übereinstimmenden Typ veranschaulichen zwei merkwürdige *Amulae* (Kännchen) des Museo Cristiano im Vatican und wol auch noch die zwei Köpfe im Coemeterium S. Ponziano[2] (Fig. 142[3] u. Fig. 143[4]) und das Fresco von S. Generosa (Fig. 16); ferner eine grosse Zahl der Mosaiken (vorab das älteste, in S. Pudenziana), auf denen sich dann aller-



Fig. 141. Christus und die Jünger. Mosaik von S. Aquilino in Mailand. (Nach Garrucci.)

dings der Uebergang zu unserm dritten Typus bald vollzieht. Dass sich der freundlichere callistinische noch lange erhalten hat, beweist das Mosaik der Tribüne von S. Paolo fuori le mura (Fig. 144). Solche Bilder mussten auch noch über die Grenzen des Mittelalters hinaus ihre Wirkung üben, und es ist ziemlich klar ersichtlich, dass das Christus-Ideal der Renaissance mit Zurückweisung des dritten Typus wieder an den sogen. callistinischen anknüpft, so dass wir in diesem doch immerhin die früheste Grundlage für die grossartigen Schöpfungen des Cinquecento erblicken dürfen. Ausgrabungen in S. Sebastiano haben um 1887 ein Werk zu Tage gefördert, welches nicht mit Unrecht von

[1] Roma sotterranea p. 235. — Bottari tav. 70. — Garrucci tav. 29[1].
[2] Bosio p. 129.
[3] Garrucci tav. 86[2].
[4] Nach Garrucci tav. 136[2]. — Vgl. Crowe und Cavalcaselle I 37.



Fig. 142. Christuskopf aus S. Ponziano.

Orazio Marucchi[1] als ein Zeuge desselben Christustypus bezeichnet wurde, obgleich zugestanden werden muss, dass die Verstümmelung desselben ein sicheres Urteil nicht zulässt. Es ist der Rest einer dem Stil nach dem 4. Jahrhundert zuzuweisenden Büste, von der leider nur mehr der Hals und die herabwallenden Locken des Hauptes erhalten sind. Der Schluss, dass wir es hier mit einem Christuskopf zu thun haben, ist demnach nicht völlig gesichert, aber immerhin wahrscheinlich, und insofern ist dieser älteste Busto des Herrn unserer Beachtung in hohem Grade werth (vgl. Fig. 145).

Während sich dieser zweite Typus noch längere Zeit erhält, rückt (seit dem 5. Jahrhundert?) ein dritter ein, dessen Ausbildung weit mehr die Verrohung der römisch-italienischen Kunst, ihr Zurückweichen von den plastischen Idealen der ältern Zeit und der seit dem Ende des Westreiches rasch zunehmende Verfall der Technik als dem Einfluss der von Osten her sich erhebenden byzantinischen Kunst zuzuschreiben ist. Denn vor dem 6. bezw. 7. Jahrhundert kann, wie wir sehen werden, von einer specifisch byzantinischen Kunst nicht gesprochen werden, und anderseits sind Morosität und Greisenhaftigkeit der Züge keineswegs, wie wir jetzt wissen, Characteristica der gesammten byzantinischen Kunst in allen Jahrhunderten ihrer Entwickelung. Nur in einem gewissen Sinn und mit bestimmtem Vorbehalt nenne ich daher diesen dritten Typ den byzantinisirenden. Man fühlte sich nicht mehr im stande, mit den Mitteln der guten alten Kunst die Wirkung des Macht- und Hoheitsvollen zu erreichen: man versucht diese daher zu er-

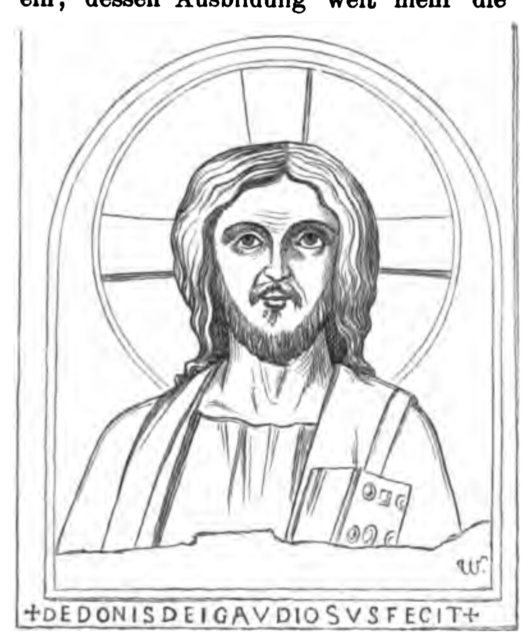


Fig. 143. Christuskopf aus S. Ponziano.

[1] Un antico busto del Salvatore, trovato nel cimitero di S. Sebastiano (in ,Mélanges d'archéologie et d'histoire' VIII [1888] 403, pl. 9).

Die Entstehung des Christusbildes kann, wie aus unserer Darstellung ersichtlich ist, nicht mit irgend einer Sicherheit auf eine bestimmte, in der Gemeinde festgehaltene Ueberlieferung zurückgeführt werden. Es erscheint klar, dass im Gegentheil die verschiedenen Zeiten und die verschiedenen Völker das ihnen eigenthümliche Ideal männlicher Schönheit und gebietender Hoheit zu verwirklichen strebten — eine Beobachtung, die bereits im 9. Jahrhundert durch den Patriarchen Photius gemacht wurde, welcher als Pendant zu dieser Erscheinung die verschiedenartige Aneignung der Heiligen Schrift durch die Nationen in den Uebersetzungen ihrer Volkssprache hinstellt. Es erhebt sich indessen hier die Frage, ob bei der Ausbildung des Christustyps im 4. und 5. Jahrhundert äussere Einflüsse wirkten, bezw. Anlehnungen an Typen oder Vorbilder der profanen Kunst stattgefunden haben. Den jugendlichen Idealtypus hat bereits R. Rochette als eine Nachbildung des Apollotypus erklärt. Den bärtigen Christuskopf führten Stark und Holtzmann auf die Aesculapdarstellungen, Rossmann auf den Serapis, Trede auf den Zeustypus zurück [1]: ein System, welches am weitesten von Dietrichson ausgebildet wurde, der demnach einen Apollinischen, Dionysischen (vom guten Hirten) und Zeus-Typus (Iuppiter, Serapis) unterscheidet [2]. Diesen Ausführungen ist von mehr als einer Seite entgegengehalten worden, dass sie völlig beweislos dastehen, wie auch die Ansicht, nach welcher die Kirche ihr Christus-Ideal den Gnostikern entlehnt habe, jeder Spur eines Beweises enträth. Es muss vor allem wieder darauf hingewiesen werden, dass im 4. und 5. Jahrhundert, wo diese Entlehnungen stattgefunden haben sollen, das Verhältniss zwischen Christen und Heiden viel zu gespannt


Fig. 147. Christuskopf in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

tragen, z. B. die Gemme bei Marucchi (Bull. 1879, p. 40). Nur als Curiositäten seien zwei Werke erwähnt, welche auch Andere als Laien in Irrthum geführt haben. Ein stark restaurirtes Mosaik, welches eine Reihe von Jahren dem Museo Cristiano einverleibt war, aber durch de Rossi wieder entfernt wurde, zeigt einen hässlichen und geistlosen Profilkopf, der nach Kugler dem 3. Jahrhundert angehören könnte. Die öfter reproducirte Platte (Photographie Simelli; Holzschnitt bei Glückselig a. a. O. S. 93) ist ein schlechtes modernes Fabricat. Ziemlich verbreitet ist die Copie eines in Smaragd geschnittenen Christuskopfes, welchen der Sultan Bajasid dem Papst Innocentius VIII zum Geschenk gemacht haben soll. Friedländer (‚Theol. Studien und Kritiken‘ I [1870] 146) hält den Intaglio für ein Werk des 15. Jahrhunderts, was mir selbst noch sehr zweifelhaft ist.

[1] Vgl. R. Rochette Disc. sur l'origine etc. des types imitatifs. Paris 1834. — Holtzmann Ueber die Entstehung der Christusbilder der Kunst (Jahrb. für protest. Theol. I [1877] 189, und Repertorium für Kunstwissensch. V [1882] 436). — Rossmann Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen (1869) S. 60; Eine protestantische Osterandacht in St. Peter (1871) S. 12. 99. — Trede in Allgem. Zeitung 1886, Nr. 207, Beil.

[2] L. Dietrichson Christusbilledet. Vgl. auch P. Wolters Die Darstellungen des Asklepios (Mitthlgn. des k. arch. Inst., Athen. Abth. XVII (1892) 1.

und feindselig war, als dass die christliche Gemeinde eine solche bewusste Anlehnung an heidnische Idealtypen bei Darstellung des Gegenstandes ihrer höchsten Verehrung gestattet oder bestätigt haben sollte. Wie man darüber dachte, geht aus der Erzählung des Theophanes (Chron. I [ed. Bonn.] 174) hervor, dass im Jahre 454 einem Künstler, welcher ein Zeusbild als Vorlage für sein Christusporträt benutzte, die Hand verdorrte. Wir sehen aus diesem Berichte, dass es an individuellen Versuchen, dem Christusbild die Züge antiker Gottheiten zuzuführen, nicht gefehlt hat, dass diese Versuche sich aber in der Kirche keiner officiellen Zustimmung zu erfreuen hatten. Haucks Vermuthung, der Uebergang von dem idealen Christustyp zu dem spätern erkläre sich aus der Einwirkung der dogmatischen Vorstellung seit Athanasius und gehe auf das Bestreben zurück, die nicaenische Lehre von der Gottheit Christi auszudrücken, erscheint unannehmbar. Der jugendliche Idealtypus erhält sich noch das ganze 4. Jahrhundert hindurch vorzüglich in den Darstellungen der Wunderthätigkeit Christi auf den Sarkophagen. Gerade dieser Typus will ja die ewige Jugend des Gottessohnes ausprägen, es lag also kein Grund vor, ihn aus Rücksicht auf das Nicaenum gegen den bärtigen Typus auszutauschen. Wir werden im Gegentheil den Grund für diesen Uebergang in einem Wechsel der Phantasie, in dem seit den Tagen des Theodosius in erschreckender Weise zu Tage tretenden Verfall der Jugendkraft und Frische der antiken Nationen zu erblicken haben. Einen ganz ähnlichen Uebergang zeigen die Porträtköpfe auf den Münzen und Medaillen der ausgehenden Kaiserzeit. Unter Festhaltung dieses Gesichtspunktes und unter gewissen Reserven kann man dann den Sätzen beipflichten, welche Dietrichson als Endergebnisse seiner Untersuchung aufstellt: den Sätzen also, dass 1. jedes Volk und jede Zeit ihr eigenes Bild malt, indem sie ihren Gott, ihren Christus, ihr Ideal zu künstlerischer Darstellung bringt. 2. Dass diese Eigenthümlichkeit der Kunstentwicklung auf die objective Natur des Schönen hinweist, welches nicht von wechselnden Personen und Zeiten abhängt, mögen diese immerhin verschiedene und wechselnde Begriffe von dem, was schön ist, haben. 3. Dass das wahre künstlerische Bild des Göttlichen das der höchsten menschlichen Schönheit ist, und dass diese Schönheit sich nur im Lauf der Weltgeschichte völlig entschleiert, weil die Weltentwicklung eine vernünftig-zusammenhängende Gottesoffenbarung von steigender Klarheit ist. 4. Dass das hohe Wort Lessings sich an der Geschichte des Christusbildes bewährt: „Nur die missverstandene Religion kann uns von dem



Fig. 148. Christuskopf aus S. Gaudioso in Neapel.

Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die richtig verstandene, wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückführt."[1]

Die Trinität. Dass das christliche Alterthum die Gottheit nur in symbolischer Gestalt dargestellt habe, ist bereits da bemerkt worden, wo wir von der Hand Gottes sprachen. Auch der figürlichen Veranschaulichung der Trinität mussten in den ersten Jahrhunderten gewichtige Gründe entgegenstehen, und so sehen wir auch erst in der nachconstantinischen Zeit dieses Sujet, und zwar nur selten und in verhüllter Weise in den Bilderkreis aufgenommen. Der Sarkophag von S. Paolo zeigt nach de Rossi's Ueberzeugung[2] in der Schöpfungsgeschichte ausser der sitzenden Gestalt des Logos als Schöpfers auch in den zwei neben ihm stehenden Figuren Vater und Sohn[3]. In der Felixkirche zu Nola war die Dreifaltigkeit so veranschaulicht, dass der Heilige Geist als Taube, Christus als Lamm erschien und der Vater durch die aus den Wolken ragende Hand Gottes angedeutet wurde (Paul. Nol. Ep. XXXII). Die Mosaiken wählen einen andern Modus, dies Geheimniss wiederzugeben; in S. Maria Maggiore ist es in der Begrüssung und Bewirtung der drei Engel durch Abraham (1 Mos. 18, 6—9), in S. Vitale zu Ravenna (6. Jahrhundert) gleichfalls durch letztere Scene typologisch veranschaulicht.

Mariendarstellungen. Ein in der neuesten Zeit viel umstrittenes Thema sind die Mariendarstellungen des christlichen Alterthums; man muss sagen, dass die Behandlung derselben von Voreingenommenheit und Parteirücksichten in ganz hohem Grade beeinträchtigt wurde[4]. Und doch liegen auch hier die Dinge ein-

[1] Zur Ikonographie Christi vgl. ausser der bereits angeführten Litteratur noch: Miss Jameson and Lady Eastlake The History of our Lord as exemplified in works of Art. Lond. 1857 f. A. Heaphy Examination into the Antiquities of the Likeness of our Blessed Lord (Art Journal, N. S. VII (1861). Cheetham in Smith's Diction. I 784 f. Martigny Diction. [2] p. 386 f. Crowe und Cavalcaselle Gesch. der Malerei, deutsche Ausg. I 8. Didron Iconogr. chrét.; Hist. de Dieu. Paris 1843. Grimouard de St-Laurent Manuel de l'art chrét. (Paris 1878) p. 151 s. Schnaase Gesch. der bild. Künste III [2] 1. Hefele Beiträge zur Kirchengesch. u. s. w. II (Tüb. 1864) 255 ff.; ders. in Wetzer u. Welte's Kirchenlexikon II [1] 519. Christ. Marianus Jesus und Maria in ihrer äussern Gestalt und Schönheit. Köln 1870. Augusti Beitr. I 103 f. Roller Les catacomb. de Rome. Paris 1881. Cloquet Iconographie de Chr. (Revue de l'art chrét. XXXI 68. 307). V. Schultze Ursprung und Geschichte des Christusbildes (Zeitschr. für kirchl. Wissenschaft und kirchl. Leben 1883, S. 301). Real-Encykl. II 15—29.

[2] Bull. 1865, p. 30.

[3] Vgl. auch Garrucci V 96.

[4] Aus der reichen Litteratur über den Gegenstand sei nur hervorgehoben: Rohault de Fleury La Sainte Vierge. 2 vols. Paris 1878. v. Lehner Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttg. 1881. (Beste kritische Bearbeitung des Sujets.) Bayet Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpt. chrét. en Orient. Paris 1879. Müntz Études sur l'hist. de la peinture et de l'iconogr. chrét. Paris 1882. Liell Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Freib. 1887. (Gibt das Material am vollständigsten und von vielen Denkmälern die erste gesicherte Abbildung.) Wilpert Marienbilder aus den Katakomben (Röm. Quartalschr. III 290). Für die spätere Zeit kommen noch in Betracht: Miss Jameson Legends of the Madonna. Lond. 1854. Eckl Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur (vollendet von Atz). Brixen 1883. A. Schultz Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. Lpz. 1878. Die bildlichen Darstellungen vom Tode und der Himmelfahrt Mariä. Frankf. 1854. Fäh Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. Lpz., o. J. Ablehnend muss ich mich verhalten gegen Schriften wie H. v. Schreibershofen Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bildenden Kunst. Heidelb. 1886. Benrath Zur Geschichte der Marienverehrung (‚Theol. Studien und Kritiken' 1886, S. 1). Gustav Rösch Astarte-Maria (ebd. 1888) S. 265, wo die Marienverehrung aus dem Astarte- und Venuscult abgeleitet wird (!). Durchaus abenteuerlich sind auch die Phantasien Gaidoz', welcher (in der ‚Mélusine':

fach genug da für Denjenigen, der sich das Auge nicht absichtlich verschliesst.

Die Darstellung der heiligen Jungfrau unter dem Bilde der Orans haben wir bereits berührt. Sie ist angefochten worden, kann aber auf Grund der Denkmäler nicht bestritten werden. Da steht in erster Linie das merkwürdige Graffito aus Berre in der Krypta des hl. Maximin bei Tarascon, welches Le Blant[1] dem Ausgang des 5. Jahrhunderts zuweist (Fig. 149). Die das Bild der Jungfrau begleitende Inschrift weist auf den Gebrauch der Apokryphen hin (Protev. Iac. VII. VIII n. 1; bei Tischendorf Evang. apocr. p. 14 f.). Ausserdem bieten sieben Goldgläser Maria mit Beischrift des Namens,



Fig. 149. Maria als Orans. Graffito aus St. Maximin. (Nach Liell.)

bald allein bald zwischen Petrus und Paulus oder neben anderen Heiligen u. s. f. Dass diese Auffassung sich noch lange erhalten hat, geht aus dem Gemälde der Katakombe von Albano hervor, welches allerdings erst dem 9. Jahrhundert angehört, aber wol Wiederholung eines ältern Coemeterialbildes sein dürfte[2].

Die Serie der historisch aufgefassten Scenen aus dem Leben Mariä beginnt mit der Verkündigung[3]. Sie soll nach Einigen erst nach dem Concil

La Vierge aux sept glaives) den Ursprung der Sieben-Schmerzen-Madonnenbilder von der babylonisch-assyrischen Darstellung der Ištar ableitet, weil hinter den Schultern dieser Gottheit sieben pfeilarmige Waffen bemerkt werden! (Allgemeine Zeitung 1893, Nr. 12, Beil.)

[1] Inscr. chrét. de la Gaule II 277 und No. 433.

[2] Abbildung bei Liell a. a. O., Titelblatt.

[3] Vgl. Hach Die Darstellungen der Verkündigung Mariä (Luthardts Zeitschr. für kirchl. Wissenschaft V 390), und dagegen Real-Encykl. II 934. Liell a. a. O. S. 199 f.

von Ephesus (431), und zwar zuerst auf dem Mosaik Sixtus' III in S. Maria Maggiore[1] dargestellt worden sein. Indessen sprechen sehr gute Gründe dafür, dass das von Bottari (tav. 176) zuerst bekannt gemachte, aber nun erst durch Liell zuverlässig reproducirte Fresco in S. Priscilla (3. Jahrhundert) die früheste Darstellung dieses später auf Elfenbeinsculpturen, geschnittenen Steinen u. s. f. so beliebten Sujets bietet (vgl. Fig. 150)[2]. Zweifelhaft ist, ob das von Boldetti (p. 21) in der sogen. Callistkatakombe (d. i. S. Domitilla) einst beobachtete, von de Rossi 1853 wahrscheinlich wieder constatirte Fresco aus dem ausgehenden 4. Jahrhundert die Annunciatio darstellt, wie Liell (S. 211) annehmen möchte. Das gleiche gilt von einem andern Gemälde in der Regio Liberiana von S. Callisto[3]. Von grosser Bedeutung ist



Fig. 150. Verkündigung. Fresco aus S. Priscilla. (Nach Liell.)

das Sarkophagrelief von Ravenna (bei S. Nicolò degli Agostiniani) aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, wo der Engel (hier geflügelt) zu der am Spinnrocken sitzenden Jungfrau herantritt. Hier wie auf anderen späteren Darstellungen bemerkt man die Entlehnung gewisser den Evangelien fremder Details (bald ist es der Spinnrocken, an dem Maria arbeitet, bald der Brunnen, aus dem sie Wasser schöpft) aus den Apokryphen. Der hier vorliegende Zug stammt aus dem Protevangelium des Jacobus[4] (Fig. 151). Die Vermählung Mariä (das *accipere coniugem*) neben dem Traume Josephs bietet das in seiner Art einzig dastehende Relief in Puy-le-Dôme[5] (Fig. 152). Die Heimsuchung begegnet uns auf einem jetzt fast völlig unter-

[1] Garrucci tav. 211.
[2] Nach Liell a. a. O. Taf. 2 [1].
[3] Liell a. a. O. S. 213.
[4] Vgl. Tischendorf Evang. apocr. p. 20.
[5] Garrucci tav. 398 [1]. — Lehner a. a. O. S. 7, Nr. 7. — Liell a. a. O. S. 216.

gegangenen Fresco von S. Valentino an der Via Flaminia, das Bosio (p. 526) abbildete (unsere Fig. 153), das aber — vielleicht Restauration eines ältern



Fig. 151. Mariä Verkündigung. Sarkophagrelief aus Ravenna. (Nach Liell.)

Bildes — nicht vor das 7. Jahrhundert zu setzen ist[1]. Bis jetzt ist keine ältere Darstellung des Sujets nachgewiesen als diejenige auf dem eben erwähnten Sarkophag von Ravenna aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts (Liell S. 220).



Fig. 152. Mariä Vermählung. Relief aus Puy-le-Dôme.

Ueber die Darstellungen der Geburt Jesu und die Anbetung der Weisen ist bereits oben das Nöthige gesagt worden. Die Darbringung Jesu im Tempel hat man mit Unrecht auf einem Sarkophag zu Marseille zu erkennen geglaubt. Dagegen ist, wie wir bereits gesehen, das Wiederfinden des zwölfjährigen göttlichen Kindes im Tempel zwar nicht auf einem Sarkophag der Provence, wie de Rossi früher annahm[2], wol aber auf demjenigen von Perugia vorgeführt. Wie

[1] Marucchi l. c. — Liell Die Darstellungen Mariä S. 218.

[2] Vgl. dagegen Garrucci tav. 366[2]. — Liell a. a. O. S. 308.

Maria unter dem Kreuz (neben Johannes) auftritt, ist bereits aufgeführt worden; die von Liell S. 314 als älteste Darstellung aufgeführte Scene aus S. Valentino fällt schon ins 7. Jahrhundert.

Es ist eine beliebte Behauptung, Maria sei in der altchristlichen Kunst nicht dargestellt worden, bevor das ephesinische Concil (431) ihre Eigenschaft als Gottesgebärerin gegen Nestorius festgestellt habe. Das ist genau so falsch als die Behauptung, vor den Tagen des Nestorius sei Maria nicht *θεοτόκος* genannt worden. Die Darstellungen der Anbetung der Magier, welche in das höchste christliche Alterthum hinaufreichen, widerlegen diese Behauptung allein schon. Aber es tritt uns auch das von den biblisch-historischen Scenen losgelöste Madonnabild bereits frühzeitig entgegen. Berühmt ist vor allen die



Fig. 153. Mariä Heimsuchung. Sarkophagrelief aus Ravenna. (Nach Liell.)

Jungfrau mit dem Kind und dem Propheten in dem ältesten Theile von S. Priscilla, welche Ciacconio schon gezeichnet, de Rossi und nun auch Liell[1] in vortrefflichen Abbildungen bekannt gemacht haben (Fig 154). Der Gestus des vor der Jungfrau stehenden Mannes in Verbindung mit dem über ihr aufgehenden Sterne hat de Rossi bestimmt, in jenem den Propheten Isaias zu sehen: eine Erklärung, welche bei dem besonneneren Theile der Archäologen allgemeinen Anklang gefunden hat. Das Gemälde befindet sich, wie bemerkt, in dem noch dem Ausgang der apostolischen Zeit angehörenden Theil der Katakombe, und es liegt auch in seiner stilistischen Behandlung kein Grund vor, es nicht dem Ende des 1. Jahrhunderts zuzuweisen. Verwandt mit dieser Scene ist ein Fresco in S. Domitilla, welches anscheinend die Prophezeiung des Pro-

[1] De Rossi Imag. scelte tav. 1 und 4. — Liell a. a. O. S. 316 f., Taf. 5.

pheten Ezechiel von dem verschlossenen Thore darstellte. Seit Bosio (p. 310) das Bild veröffentlichte, hat es sehr gelitten, so dass von der Madonna mit dem Kind so gut wie nichts übrig geblieben ist (vgl. Lielle Zeichnung des gegenwärtigen Zustandes [S. 327] und danach unsere Fig. 155). Diesen Scenen reihen sich die ohne typologische Beziehungen auftretenden Darstellungen Mariä als Gottesgebärerin an. Die älteste derselben wird ein Gemälde des



Fig. 154. Madonna und Isaias aus S. Priscilla. (Nach Liell.)

Erklärung des Planes:

A u. A' Gänge des Arenariums. — B Stelle, wo an der Decke die Mutter Gottes gemalt ist. — C Eigens angelegter Katakombengang.

3. Jahrhunderts in S. Priscilla sein (Liell S. 331, Fig. 65; danach unsere Fig. 156), welches die Mutter auf dem Lehnsessel mit dem Jesusknaben auf dem Schoosse zeigt. Die Anwesenheit des constantinischen Monogrammes nöthigt uns, das ebenfalls von Bosio bereits entdeckte, von Aringhi (II 89) und Bottari (tav. 153) auch wiedergegebene schöne Arcosolium-Gemälde aus

dem Ostrianum dem 4. Jahrhundert zuzuweisen (Liell S. 333, Taf. 6; unsere Fig. 157). Ein gleichfalls von Bosio entdecktes, von Marucchi sehr zerstört gefundenes Bild Mariä mit dem Kinde in S. Valentino ist nicht älter als das 7. Jahrhundert. Jenes Fresco des Ostrianum bietet das älteste Beispiel einer Anordnung, welche später in der byzantinischen Kunst zu allgemeiner Verwendung gelangte, indem das Kind gleich der Mutter *en face* und unmittelbar vor sie gestellt, beide nur als Brustbild, erscheint. So sehen wir sie auf einem geschnittenen Stein bei Vettori (Num. aer. expl. p. 61), der sicher schon dem frühern Mittelalter angehört (Fig. 158).

Petrus und Paulus.

Eine Composition, die wir weder den biblisch-allegorischen noch den eigentlich historischen Bildern beizählen können, ist die bis ins 9. Jahrhundert hinein sehr beliebte, auf altchristlichen Sarkophagen allein 24mal



Fig 155. Ezechiel und Maria. Fresco in S. Domitilla. (Nach Liell.)

nachgewiesene Zusammenstellung der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, auf deren Martyrium in Rom bereits Clemens Romanus als auf die kostbarste Erinnerung der römischen Gemeinde anspielt. Christus erscheint zwischen den Aposteln, bald auf dem Berge stehend, dem die Paradiesesströme entquellen, bald auf einem Throne sitzend, die Füsse auf die Personification des Atlas gestützt. Petrus trägt häufig eine *Crux hastata* auf der Schulter, während der Herr ihm das Gesetz reicht. Der Heidenapostel hat eine Rolle in der Hand; erst seit dem 10. Jahrhundert scheint ihm das Schwert gegeben zu werden. Wo, wie auf dem Fresco von S. Agata in Suburra, Christus inmitten des Apostelchores vorgeführt wird, stehen ihm die Apostelfürsten am nächsten. Auf den Goldgläsern erscheinen Beide häufig nebeneinander in Brustbildern oder ganzer Figur; zuweilen steht Christus, wegen der Raumverhältnisse in kleiner Gestalt, zwischen ihnen, die Krone auf ihre Häupter



Fig. 156. Madonna aus S. Priscilla.

legend (Fig. 159), oder das Kreuz mit dem Monogramm schwebt zwischen ihnen (Fig. 160). Der Umstand, dass Petrus meist die Stelle zur Linken, Paulus die zur Rechten des Herrn einnimmt, ist seit Pier Damiani mehrfach bemerkt worden, und es hat nicht an Versuchen gefehlt, denselben als ein Argument gegen die Anerkennung des Primates Petri in der römischen Kirche zu benutzen. Aber dieselbe Anordnung begegnet uns auch jetzt noch auf den Bleisiegeln der Päpste. De Rossi weist [1] darauf hin, dass auch in der classischen Kunst etwas ähnliches vorkommt, indem, wo Iuppiter zwischen Iuno und Minerva dargestellt wird, die Erstere durchweg zur Linken ihres Gemahles steht [2].

Interessanter sind einige Denkmäler der Kleinkunst, welchen aller Wahrscheinlichkeit nach die Absicht innewohnt, die Köpfe der beiden Apostel porträtartig wiederzugeben. An der Spitze derselben steht eines der werthvollsten Cimelien des vaticanischen Museo Cristiano, der kleine Broncediscus, der nach Boldetti (p. 192) in S. Callisto, d. i. dem heute S. Domitilla genannten Coemeterium, gefunden wurde und dessen klare, lebhafte Behandlung de Rossi veranlasste, ihn in die erste Zeit der Antonine


Fig. 157. Madonna im Ostrianum. (Nach Liell.)

[1] Bull. 1864, p. 86; 1868, p. 43.

[2] Vgl. über die Rechte und Linke in der altchristlichen Kunst DE WAAL in Real-Encykl. II 682, wo ich auch über die im Mittelalter fortdauernde Unbestimmtheit in betreff des Ehrenranges das Nöthige bemerkt habe.

zu setzen (Fig. 161)[1]; Der Kopf des Petrus zeigt kurzes, krauses Haar, einen gestutzten Bart, einen etwas vulgären Gesichtsausdruck; derjenige Pauli (zur Rechten, also links vom Beschauer) ist vornehmer, durchgeistigter und schärfer umrissen, der Bart dicht und lang, der Schädel nur von wenigen Haaren bewachsen, oben kahl. Einen diese Unterschiede in der Schilderung der beiden Apostel festhaltenden, aber doch sehr verschiedenen Typus stellen drei andere Bronceplättchen dar, von denen die beiden erstern schon seit lange Eigenthum des Museo Vaticano sind, das dritte um 1887 in S. Agnese gefunden wurde[2] (Fig. 162 u. 163). In diesen durch das Monogramm als Werke des 4. Jahrhunderts gekennzeichneten Broncen sind die Bärte langgezogen und die Physiognomien roher und öder. Man hat daneben noch einen dritten Typus unterscheiden zu müssen geglaubt. Die Frage ist vor allem, ob der von diesen frühesten Darstellungen der beiden Apostel in die gesammte spätere Kunst[3] übergegangene allgemeine Typus ein rein conventioneller ist, oder ob demselben, wie de Rossi anzunehmen geneigt scheint, eine reale Porträtähnlichkeit zu unterlegen ist. An einer schon bei anderer Gelegenheit



Fig. 158.
Maria mit Kind. Geschnittener Stein des Museums Vettori.



Fig. 159. Petrus und Paulus. Goldglas.



Fig. 160. Petrus und Paulus. Goldglas.

von uns angeführten Stelle seiner ‚Kirchengeschichte‘ (VII 18) spricht Eusebius von Gemälden Petri und Pauli (*εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου καὶ αὐτοῦ δὴ Χριστοῦ, διὰ χρωμάτων ἐν γραφαῖς σωζομένας ἱστορήσαμεν*), welche, gleich solchen des Erlösers von gleichzeitigen heidnischen Verehrern derselben gefertigt, sich bis

[1] Vgl. Bull. 1887, tav. 10 [1]. — Römische Quartalschr. II Taf. 5 [2].

[2] Bull. 1887, p. 130. — Armellini in Röm. Quartalschr. II 130.

[3] Sehr deutlich bricht dieser früheste Typus in dem ältesten Bilde der Apostelfürsten durch, welches die vaticanische Basilika besitzt und dessen erste Erwähnung sich in des Romanus Zusätzen zu Petrus Mallius (vom Jahre 1192) findet. Es ist kein Zweifel, dass das Werk slawischen Ursprungs ist und in die Zeit des hl. Methodius fällt. Vgl. Jelič Nuove osservazioni sull' icon. Vatican. di SS. Pietro e Paolo (in der Ehrengabe des Camposanto ted. zum 70. Geburtstage de Rossi's [Roma 1892] S. 83 f.).

auf seine Zeit erhalten haben. Man ist nun freilich nicht verpflichtet, dem ‚Vater der Kirchengeschichte‘ ein kunstgeschichtliches Urteil zuzutrauen, welches ihn in den Stand gesetzt hätte, zu seiner Zeit colportirte Bilder auf die Zeit der Apostel selbst zurückzuführen: immerhin aber spricht eine grosse Wahrscheinlichkeit dafür, dass das Broncemedaillon der antoninischen Epoche an derartige Traditionen anknüpfte, so dass uns die echten Züge der beiden Apostel bewahrt wären [1].

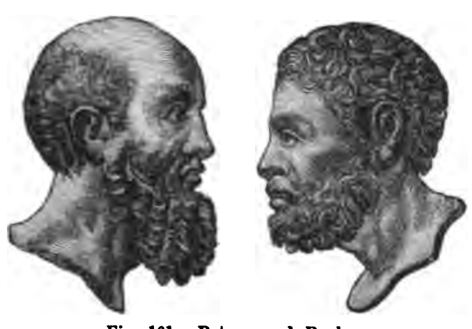


Fig. 161. Petrus und Paulus. Bronce des Museo Cristiano.

Von der typologischen Darstellung Petri unter dem Bilde des Moses ist bereits die Rede gewesen. Die Stellung des Apostels innerhalb des auserwählten Volkes des Neuen Bundes ist dort durch das Attribut des Stabes gegeben; sie erscheint in dem von Ciacconio bewahrten Mosaik von S. Pudenziana, welches 1595 zu Grunde ging und auf welchem Petrus auf seiner Kathedra vorgestellt war [2]. Viel allgemeiner aber wird die Charakterisirung der Amtsthätigkeit Petri durch die Schlüssel, die uns allerdings auf Katakombengemälden und Goldgläsern noch nicht, wol aber (sechsmal) auf Sarkophagen des 5. Jahrhunderts [3], am häufigsten auf den Mosaiken der Apsiden und Triumphbögen von Mitte des 5. Jahrhunderts an begegnet (S. Paolo 441; Grabmal der Galla Placidia 450, u. s. f.). Auch die später zu erwähnende Broncestatue des hl. Petrus hat die Schlüssel. Es ist zunächst die Uebergabe derselben (Matth. 16, 19), welche zur Anschauung gelangt: so etwa sechsmal auf Sarkophagen und auf einem Silberkrüglein des Vaticanischen Museums (Fig. 164); einigemal als Pendant zu der Verleugnung. Anderwärts sieht man, wie auf einem Sarkophag zu Ravenna und auf Mosaiken, Petrus den Schlüssel seinem Herrn darbringen, wie andere Heilige ihm Kränze bringen. Seit Ende des 6. Jahrhunderts erscheinen der oder die Schlüssel (die Zahl wechselt, ohne dass dieser Verschiedenheit eine Bedeutung beizumessen wäre; einigemal kommen drei Schlüssel vor) als stehendes Attribut in den Händen des Apostels, der zuweilen



Fig. 162. Petrus und Paulus. Vatican. Museum.

[1] Man vgl. über den Gegenstand ausser Real-Encykl. II 608: de Rossi Bull. 1864, p. 81; 1887, p. 134; 1889, p. 75. Armellini in Röm. Quartalschr. II 130. Joh. Ficker Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst. Lpz. 1887 (wo de Rossi's Datirung des ältesten Broncemedaillons angegriffen und dasselbe dem 4. Jahrhundert zugewiesen wird!). Swoboda in ‚Mittheil. der k. k. Centralcommission‘. Neue Folge. XVI (1890) 1 f.

[2] De Rossi Bull. 1867, p. 43.

[3] Garrucci tav. 330 [5]. 340 [5]. 346 [2]. 352 [2]. 400 [1, 2].

noch ausserdem die *Crux hastata* trägt. Später, auf dem Mosaik Leo's III, sieht man die Schlüssel auch dem Papst Sylvester durch Christus gereicht.



Fig. 163. Petrus und Paulus. Aus S. Agnese.

Die Statuen Petri werden wir im Zusammenhange der Sculpturwerke behandeln.

Das Bestreben, bei Darstellung des ganzen Apostelchores die einzelnen Jünger theils durch eine bestimmte Gesichtsbildung theils durch Attribute zu charakterisiren, ist dem christlichen Alterthum noch völlig fremd; es tritt zuerst in den Mosaiken des 6. Jahrhunderts sowie in den Miniaturen dieser Zeit (Cod. Rossanensis und Rabulas-Handschrift) uns entgegen. Die ältesten Beispiele, welche die Apostelschar nicht als Lämmer, sondern in menschlicher Gestalt um den Herrn geschart bieten (wie der Sarkophag des Probus, Fig. 165 [1], und die Elfenbeinpyxis zu Berlin), zeigen nur die Absicht, der Darstellung einige Abwechslung zu geben, indem die einen der Apostel bartlos, die andern bärtig geschildert werden [2].

Fig. 164. Uebergabe der Schlüssel an Petrus. Von einem reliefirten Gefäss bei Bottari.

In die Kategorie der Aposteldarstellungen fällt die auf südgallischen Sarkophagen nicht seltene Gefangennehmung Petri [3], dann auch die Auferweckung der Tabitha durch Petrus (Apg. 9, 36), welche ebenda [4] und in Fermo angetroffen wird; ferner die Bestrafung von Ananias und Saphira (Apg. 5, 1—10) auf der Lipsanothek von Brescia und auf einem südgallischen Sarkophag [5]. Der Verrath des Judas, speciell die Scene, wie der Verräther sich Jesu zum Kusse nähert [6], findet sich unter anderm auf einem Sarkophag von Verona [7], auf einem südgallischen [8] und auf einem Mosaik von S. Apollinare in Ravenna (Fig. 114). Den Abschluss seiner unseligen Existenz zeigen das Londoner Elfenbein (vgl. Fig. 137) und die Rabulas-Handschrift [9]. Auf beiden sieht man Judas mit einem Strick an einem Baum erhenkt [10].

Verrath des Judas.

---

1 Bosio p. 49.

2 Vgl. über die Aposteldarstellungen Näheres Real-Encykl. I 64. Ficker a. a. O.

3 Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. 46. 136. 192.

4 Ders. Sarcoph. d'Arles p. 4; Sarcoph. de la Gaule p. 153.

5 Sarcoph. de la Gaule p. 21, No. 43, pl. 8 [4].

6 Häufig; vgl. die Zusammenstellung bei Gatti in Bull. comunale 1887, p. 205.

7 Maffei Veron. ill. III 54.

8 Le Blant Sarcoph. de la Gaule No. 212, pl. 54 [1, 2, 3].

9 Garrucci tav. 138 [1].

10 Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 74.

Gehen wir zu den Scenen über, welche aus der **Kirchengeschichte** geschöpft sind, so haben wir zunächst das Auftreten der **Schilderung von Martyrien**, wol seit Mitte des 4. Jahrhunderts, zu erwähnen. Wir haben gezeigt, dass die vorconstantinische Zeit nur in einem einzigen Bilde, dem Bekenntniss zweier Martyrer vor dem heidnischen Richter, dieses Thema berührt. Schon Raoul Rochette war von einer Beobachtung getroffen, die Jedermann bestätigen muss: ,Mitten in den Prüfungen eines so bewegten Lebens, so oft von den Schrecken des Todes bedroht, sahen die alten Christen im Tode doch nur den Weg zu ewiger Seligkeit, und, weit entfernt, diesem Gedanken die Erinnerung an die Qualen und Entbehrungen, die ihnen den Himmel öffneten, beizugesellen, gefielen sie sich darin, das Grab mit freundlichen Symbolen, mit Blumen und heiteren Weinranken zu umgeben. Denn so erscheint uns das Asyl des Todes in den christlichen Katakomben. Es ist hier ein Nachklang der antiken Manier, den Tod darzustellen, unverkennbar. Auch die Alten liebten ja auf ihren Grabmonumenten stets frohe, heitere Symbole. Aber es kommt hier ein echt christlicher Zug hinzu: die Thatsache nämlich, dass während einer so langen Periode der Verfolgungen das unter dem Eindrucke so schmerzlicher Prüfungen in die Katakomben geflüchtete Christenthum nirgends ein Bild der Trauer, ein Zeichen der Kränkung, einen Ausdruck der Rachbegierde hinterlassen hat. Im Gegentheile athmen alle seine Denkmäler den Geist der Sanftmuth, des Wohlwollens, der Liebe. Wenn ich mich nicht ganz täusche, so lässt die Beobachtung dieser Thatsache das alte Christenthum in einem Lichte erscheinen, das mehr als jeder andere Zug seiner Geschichte, als alle anderen Denkmäler seines Geistes unsere Ehrfurcht und

Schilderung von Martyrien.

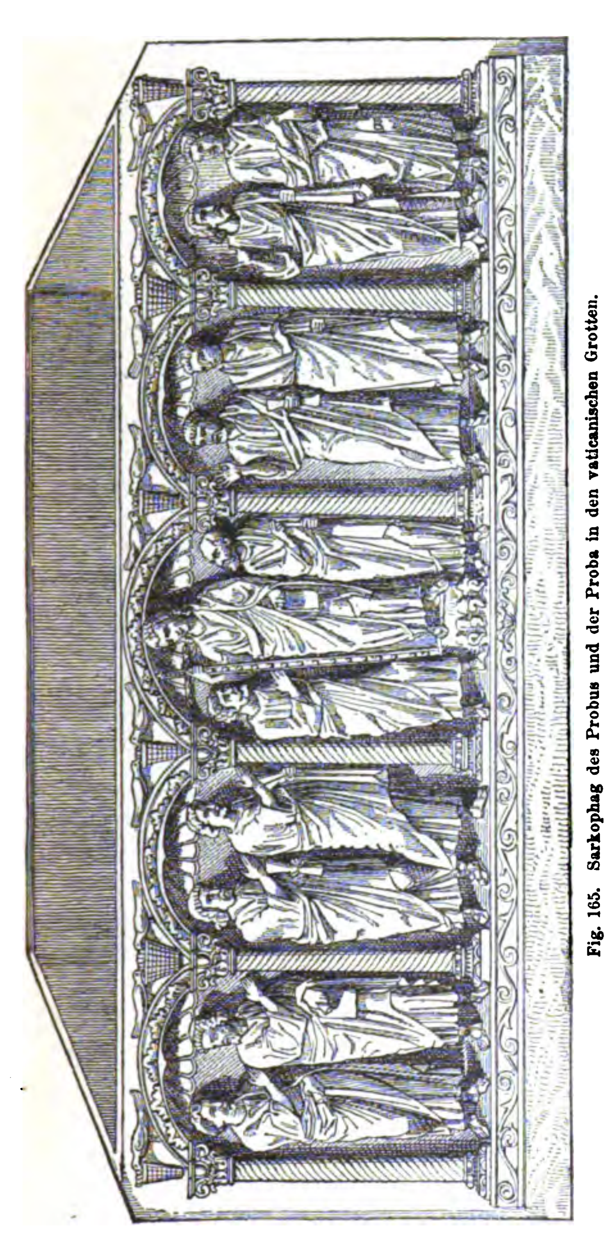


Fig. 165. Sarkophag des Probus und der Proba in den vaticanischen Grotten.

unsere Liebe herausfordert' (Mém. I 74). Gewiss hat sich der französische Forscher in dieser Wahrnehmung nicht geirrt: hier ist einer der Punkte, wo die Kunstgeschichte uns den schönsten Blick in das Herz eines ganzen Volkes, in das innerste Empfinden der gesammten Gemeinde gewährt. Seit den Tagen Constantins war die Sache des Christenthums zugleich Parteiangelegenheit des flavischen Hauses geworden — die Schrift ,De mortibus persecutorum' und Eusebius' Berichte kennzeichnen diese neue Situation. Aber man braucht darum nicht sofort von einem totalen Umschlag in der Stimmung der christlichen Bevölkerung zu sprechen. Wenn Ausbrüche der Rache und Bitterkeit wie die, welche zur Zerstörung des Serapeums und zur Ermordung Hypatia's führten, zu beklagen waren, so zeigen anderer-



Fig. 166. Martyrium des hl. Achilleus aus S. Petronilla.



Fig. 167. Wandgemälde aus S. Petronilla.

seits die Verhandlungen über den Hain und Tempel der Arvalischen Brüder, dass die kirchliche Autorität in Rom auch dem versinkenden Heidenthum gegenüber den Geist der Besonnenheit und Mässigung bewahrte. Wenn wir jetzt der Darstellung von Marterscenen begegnen, so werden wir zunächst das Gefühl freudiger Dankbarkeit gegen die Blutzeugen Christi als die Quelle derselben zu bezeichnen haben: ein Gefühl, dem die Grabgedichte des Damasus und die glanzvollen Hymnen des Prudentius gleicherweise ihre Entstehung verdanken. Als früheste Zeugen dieser Wendung können wir das Martyrium der hll. Nereus und Achilleus, ein Basrelief auf zwei Ciboriumssäulen von S. Petronilla (gef. 1875[1]; Fig. 166), betrachten. In die gleiche Zeit, das ausgehende 4. Jahrhundert, wird ein Fresco fallen, welches an der vermuth-

[1] Vgl. Bull. 1875, p. 8—10, tav. 4.

lichen Grabstätte Petronilla's selbst gefunden wurde[1] (Fig. 167) und welches zwar nicht ein Martyrium, aber die Glorie der Martyrin vorführt, die eine *Veneranda* in die Seligkeit einführt. Sehen wir hier den glorreichen und glücklichen Abschluss der Leidensgeschichte einer Seligen, so führen uns andere Darstellungen die vorhergehenden Episoden vor[2]: die Gefangennehmung Pauli (?)[3], das Erscheinen der Angeklagten vor dem Tribunal, wie in dem erwähnten Bilde von S. Callisto; den Richter auf seinem erhöhten Sitz, wie ihn der Codex Rossanensis in der Scene des Pilatus noch schildert[4], ähnlich dem Diptychon des Rufius Probianus (Anfang des 5. Jahrhunderts). Ein Sarkophag von Arles[5] lässt uns erkennen, wie einer der angeklagten Aeltesten in der Geschichte der Susanna gewaltsam vor den Richter geführt und mit Steinwerfen bedroht wird. Den Beisitzer des Richters (Mitglieder des Collegiums, wie Asterius erwähnt) sehen wir auf der Lipsanothek von Brescia und einigen



Fig. 168. Hinrichtung. Wandgemälde aus S. Giovanni e Paolo in Rom.

Sarkophagen[6]. Den Moment der Hinrichtung schildert das merkwürdige, von P. Germano unter S. Giovanni e Paolo auf dem Coelius 1887 gefundene Fresco aus der Zeit Julians, welches zwei Christen und eine Christin zeigt, die eben mit durch das *Orarium* verbundenen Augen niedergekniet sind, um den Todesstreich zu empfangen (Fig. 168)[7]. Ebenso eine von Bruzza[8] bekannt gemachte Thonlampe, wo der Löwe sich auf den an einen Pfahl gebundenen Martyr stürzt, und die von Vettori[9] publicirte Bleimedaille, die

[1] Vgl. Bull. 1875, p. 1—77, tav. 1.

[2] Vgl. Le Blant De quelques monuments antiques relatifs à la suite des affaires criminelles (Rev. arch. 1889, p. 23. 145).

[3] Ders. Sarcoph. de la Gaule pl. 10[2].

[4] Dieselbe Scene findet sich auf dem seltsamen, 1888 in Pompeji gefundenen Fresco, in welchem man den Salomonischen Richterspruch erkennen wollte; vgl. Atti della R. Accad. dei Lincei (Sc. morale etc. XI 303). — Le Blant De quelques mon. p. 2.

[5] Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 8.

[6] Bottari pl. 48. — Le Blant Sarcoph. d'Arles pl. 8.

[7] Röm. Quartalschr. II 145, Taf. 6.

[8] Bull. 1879, p. 21, tav. 3.

[9] Diss. phil., bei Lupi Diss. I 197. — De Rossi Bull. 1869, p. 50.

das Martyrium des hl. Laurentius auf dem Rost verherrlicht; endlich das hochinteressante Mosaik, welches in der Basilika zu Cherchel gefunden wurde[1] und allem Anschein nach die hl. Perpetua darstellt, welcher das Netz umgeworfen ist und zu deren Füssen sich die Schlange windet. Die Kreuzigung eines Christen ist uns von christlicher Hand nirgends geschildert.

Dass Gemälde und Goldgläser des 4. und 5. Jahrhunderts, häufiger noch spätere Mosaiken u. s. w. mit Vorliebe einige römische Martyrer zur Darstellung bringen, dürfte zunächst dem hervorragenden Ansehen bestimmter Blutzeugen, dann den besonderen, mit der Ausschmückung der betreffenden Localitäten in näherer Beziehung stehenden Umständen, vor allem aber der Einrückung gewisser Martyrernamen in den Kanon der Messliturgie zu verdanken sein. Das durch die Beisetzung der hll. Abdon und Sennen in S. Ponziano bedingte Fresco mit dem Bilde dieser orientalischen Martyrer[2] (Fig. 169) geht schwerlich über das 7.—8. Jahrhundert hinaus. Sebastian begegnet uns nicht vor dem 6. Jahrhundert, dagegen bieten bereits ein Goldglas[3] und vielleicht ein gallischer Sarkophag den hl. Stephan, den Mosaiken und Denkmäler der Kleinkunst in byzantinischer Zeit dann öfter bringen. Unter den römischen Martyrinnen sind Caecilia und Agnes die erlauchtesten. Erstere schildert uns das an ihrer Grabstätte befindliche Wandgemälde (7. Jahrhundert?), in dessen Nähe auch drei unbekannte Heilige, Polycamus, Sebastianus, Curinus, gemalt sind; älter ist das Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna[4]. Sie fehlt dagegen auf den Goldgläsern, auf denen die hl. Agnes mit Vorliebe abgebildet wird, bald allein, bald mit anderen Heiligen (Fig. 170)[5]. Dem 4. Jahrhundert gehört noch ein Basrelief mit Agnes an, welches Bosio (p. 249) bereits sah und das nun Armellini wieder constatirt hat[6]. Felicitas und ihre Söhne besitzen wir auf einem Wandgemälde des 5. Jahrhunderts in dem zerstörten Oratorium der Heiligen bei den Thermen des Titus und auf einem jüngern im Coemeterium Maximi[7]. Von sonstigen Martyrern bringen die Goldgläser Sustus (Sixtus), Hippolytus,



Fig. 169.
Abdon und Sennen. Wandgemälde aus S. Ponziano.


Fig. 170. Die hl. Agnes. Goldglas.

[1] LAVIGERIE De l'util. de la mission perm. à Carthage (Alger 1881) pl. 5.

[2] BOSIO p. 133. — BOTTARI tav. 45.

[3] GARRUCCI Vetri tav. 20[2].

[4] Vgl. BARBIER DE MONTAULT Iconographie de Ste. Cécile (Rev. de l'art chrét. XXX 426; XXXI 23 s.). Real-Encykl. I 188. Fig. 91.

[5] BARBIER DE MONTAULT Iconographie de Ste. Agnès (Revue de l'art chrétien XXXIII 307).

[6] Bull. 1884—1885, p. 128.

[7] Vgl. DE ROSSI Bull. 1884—1885, p. 149, tav. 9—11. LE BLANT ebd. 1888—1889, p. 81. Zur Kritik der Legende vgl. jetzt FÜHRER Ein Beitr. zur Lösung d. Felicitasfrage (Lpz. 1890), und dagegen K. KÜNSTLE Hagiograph. Studien über die Passio Felicitatis etc. Paderb. 1894.

Timotheus, Iustus, Cyprianus, am öftesten den Diakon Laurentius, den uns bereits im 5. Jahrhundert das Mosaik in der Kirche der Galla Placidia mit Kreuz und Buch, auf den glühenden Rost losschreitend, vorführt[1]. Er gehört mit Linus, Cletus, Clemens, Sixtus, Cornelius, Cyprianus (diese Beiden sind vereinigt in dem Fresco in der Krypta des hl. Cornelius[2]), Chrysogonus, Johannes und Paulus, Cosmas und Damianus zu den in dem *Canon Missae* (im ,*Communicantes*') hinter den Aposteln aufgeführten Heiligen, während der allgemeinen Erwähnung der *Apostoli et Martyres* im ,*Nobis quoque peccatoribus*' noch Johannes, Stephanus, Matthias, Barnabas, Ignatius, Alexander, Marcellinus, Petrus, Felicitas, Perpetua, Agatha, Lucia, Agnes, Caecilia, Anastasia folgen. Die Einwirkung, welche diese Zusammenstellung auf die häufige Verwendung der aufgeführten Namen in der Ikonographie der auf das 4. Jahrhundert folgenden Zeit gewonnen hat, gehört zu den Punkten, wo der Zusammenhang der Liturgie und Kunst sich am frühesten erprobt[3].

Am Ausgange aller Menschengeschichte steht das allgemeine Gericht. Die Lehre von dem Untergange dieser sichtbaren Welt und dem auf diesen folgenden Weltgericht war neben den die Erneuerung des innern Menschen fordernden Mahnungen ein stehendes Thema der apostolischen Predigt, und ein Anklang an dieses die Heidenwelt nothwendigerweise erschreckende Kerygma ist vielleicht in dem berühmten Graffito von Pompeji zu erblicken (AVDI CHRISTIANOS SUVOS OLORES[4]), wo allem Anschein nach auf den von den Christen angesichts des drohenden Unterganges angestimmten Schwanengesang angespielt wird. Indessen liefert die patristische Litteratur keine detaillirte Schilderung dieses Vorganges, den sich Origenes noch ganz geistig denkt. Dass man an Offb. 20, 11 anknüpfte und allenfalls den Weltbrand und die Posaune hervorhob, legte sich immerhin nahe. Im übrigen aber war das Alterthum noch weit entfernt von der Art, wie Mittelalter und Renaissance sich diese künftige ungeheure Begebenheit vorstellen. Die Idee eines nach diesem Leben folgenden Gerichtes ist auch der vorchristlichen Kunst nicht fremd. Sie tritt uns am frühesten in den Illustrationen des ägyptischen Todtenbuches entgegen; sie schwebt über den Bankettdarstellungen der Etrusker und Griechen; sie ist klar entwickelt in dem seltsamen Gemälde am Grabe der in die Mysterien des Sabazius eingeweihten Vincentius und Vibia, wo dem Gastmahl der zurückgebliebenen *Pii* dasjenige der von dem *Angelus bonus* nach dem Gericht in das selige Leben eingeführten *Iudicati* entgegengesetzt wird[5]. Aber überall handelt es sich hier nur um das Gericht über Einzelne; und so auch auf den christlichen Denkmälern, wo uns zuerst der Gedanke des *Iudicium* entgegentritt. In den Martyreracten sehen wir Christus zunächst als den Kampfrichter (*Agonotheta* und *Lanista*) auftreten, und dem entspricht die auf den Goldgläsern des 3.—4. und den Mosaiken des 6.—7. Jahrhunderts beobachtete Vorstellung des Herrn, wie er den Seligen eine Krone oder einen Kranz aufsetzt. Weiter führen uns auch die beiden Beispiele nicht, wo die Abgeschiedene als Orans stehend bezw. knieend vor dem auf einem Sessel sitzenden oder stehenden Erlöser erscheint, — das Arcosolium-Gemälde aus

Das allgemeine Gericht.

[1] Ciampini Vet. mon. I tav. 57.

[2] De Rossi Roma sotterranea I tav. 6. — Kraus Roma sotterranea [2] Taf. 10.

[3] Vgl. für dieses wichtige Thema Rohault de Fleury Les Saints de la Messe et leurs monuments. Paris 1894 ss. Die kritischen Fragen, welche sich an diese Zusammenstellung von Heiligen im Kanon knüpfen, sind noch lange nicht erledigt.

[4] Vgl. de Rossi Bull. 1864, p. 72.

[5] Garrucci Storia dell' arte cristiana tav. 394. 493.

S. Ciriaca[1] und dasjenige der Katakombe in Vigna Cassia bei Syrakus (Mitte oder Ende des 4. Jahrhunderts)[2], in welchen de Rossi die früheste Andeutung des Gerichtes sieht. Das von Bosio (p. 231) zuerst abgebildete Deckengemälde in S. Domitilla[3], wo zwei Verstorbene vor dem auf einem hohen Tribunal sitzenden Erlöser erscheinen, dürfte derselben Kategorie angehören[4], während die von Wilpert[5] ebenfalls als Gerichtsscenen angezogenen Fresken aus S. Ermete und dem Cubiculum an der Via Ardeatina, bei der Nunziatella (3. Jahrhundert?), auch nach dem Urteile de Rossi's nicht den richtenden, sondern den auf der Kathedra lehrenden Herrn aufweisen. Zu dem Gedanken eines allgemeinen Gerichtes scheint die Vorstellung der Scheidung der Böcke von den Schafen (Matth. 25, 32) überzuleiten, welche dem Katakombengemälde in S. Callisto[6] zu Grunde liegt, welche nach Paulin von Nola (Ep. XXXII) auch in der Basilika zu Fundi vorgeführt war und auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna[7] uns erhalten ist. Den Gedanken an den Richter legt auch die Darstellung der sogen. Etimasia nahe, welche uns den von den Emblemen des Herrn eingenommenen Thron Christi zeigt (Ps. 88, 15: *ἑτοιμασία τοῦ θρόνου σου*; vgl. Eph. 6, 15). Sie tritt uns zuerst auf einem tusculanischen Sarkophag entgegen, wo das Monogramm ☧ in einem Kranz über dem Thronsitz erscheint[8]; dann auf einem geschnittenen Steine[9], der wol um 400 fällt. Zu grosser Beliebtheit ist dies Sujet dann in der Mosaik- und Buchmalerei, überhaupt in der byzantinischen Kunst gelangt, welche bald das Evangelienbuch und die Taube, bald Lamm und Kreuz auf den Thron stellt[10]. Der Thron pflegt mit einem Kissen bedeckt zu sein, wie das schon im profanen Alterthum die Bilder des Adonis zeigen[11]. Die erste bewusste Darstellung des Weltgerichtes findet sich in der zuerst von Garrucci[12], dann von dem Herausgeber[13] besprochenen Terracotta der Barberinischen Bibliothek (Fig. 171). Hier ist der zwischen den Zwölfen sitzende und die Welt richtende Erlöser so dargestellt, wie die sinkende römische Kunst uns den inmitten der Consulen auf einem Suggestus sitzenden und dem durch die Cancelli von ihm getrennten Volke Geschenke in Gestalt von Geldsäcken zuwerfenden Kaiser auf dem Triumphbogen des Constantin vorstellt. Es ist nichts anderes als eine ins Christliche übersetzte Veranschaulichung der Liberalitas, wie sie uns auf den Kaisermünzen seit Nero entgegentritt und wie sie in der christlichen Litteratur bereits des 2.—3. Jahrhunderts angebahnt war[14]. Auf Medaillen des Valens sehen wir die *Gloria Romanorum*

Die Etimasia.

---

[1] Bull. 1876, tav. 9.

[2] Ibid. 1877, p. 150, tav. 10. 11.

[3] Garrucci tav. 24.

[4] Wilpert in Bull. 1877 l. c. und 1888 auf 1889, p. 79 sg.

[5] Wilpert a. a. O. u. 1892, S. 28; Die Katakombengemälde und ihre alten Copien S. 58. 65.

[6] De Rossi Roma sotterranea II, atl. agg. A.

[7] Garrucci tav. 284[4].

[8] De Rossi Bull. 1872, p. 123 sg., tav. 6.

[9] C. I. Gr. n. 9080.

[10] Vgl. Real-Encykl. I 432. — Zu unterscheiden von der Etimasia ist die Darstellung des leeren Thrones (so auf einem Stein bei Bosio p. 327. Bull. a. a. O., tav. 9[3]), wo ein Vogel, wol Symbol des Heiligen Geistes, auf der Stuhllene sitzt, und die Kathedra allein mit dem Monogramm und den mystischen Strömen, einer Anspielung auf den ‚*natalis fons, unde aquae cunctae procedunt*' (Innoc. I). — Vgl. Real Encykl. I 432.

[11] Lovatelli I giard. di Adone.

[12] Tav. 465[6], zu I 591.

[13] Kraus Die Wandgemälde in d. St. Georgskirche auf der Reichenau, und: Die altchristliche Terracotta der Barberinischen Bibliothek (Arch. Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's [Rom 1892] S. 1 f.).

[14] Pseudo-Cypr. Lib. de aleatoribus c. 11 (ed. Hilgenfeld p. 25).

und die mit ihren Weltkugeln und Nimben thronenden *Principes* in einer Weise dargestellt, welche stark an den auf den nachconstantinischen Sarkophagen dargestellten Einritt in Jerusalem bezw. an den *Rex gloriae* erinnert. Auch hier hat ohne Zweifel eine Anlehnung der christlichen Künstler in der Darstellung ihres *Christus vincens*[1] an diejenige des Imperators stattgefunden, und die die barberinische Terracotta begleitende Inschrift UIC*to*R*ia* (so, und nicht *electi, reprobi,* wie Garrucci will, ist zu lesen) steht im Zusammenhang mit dieser Erklärung. Gegen Ausgang unserer Periode begegnen wir dem vom Strahlenkranz umflossenen *Rex gloriae* (der *Maiestas Domini*), dem freudigen Ausdruck des Artikels unseres Credo: *ascendit ad coelum, sedet ad dexteram Patris;* — das *inde venturus est iudicare vivos et mortuos* tritt seit dem 8. Jahrhundert hinzu, indem die Scene durch Hinzunahme der als Lämmer oder in Menschengestalt geschilderten Apostel, bald auch durch die Auferstehung der Todten erweitert wird. So führt sich die Darstellung des Weltgerichts ein, um von da ab ihren grossen und majestätischen Gang bis herab zu Michelangelo und Cornelius zu nehmen.



Fig. 171. Weltgericht. Terracotta der Biblioteca Barberiniana.

VIII.

Die Personification abstracter Begriffe, ethischer Vorstellungen und mannigfaltiger Naturerscheinungen war etwas der antiken Kunst durchaus Geläufiges: es lag in ihrem ganzen Wesen, derartigen Begriffen und Beobachtungen, wollte man sie darstellen, eine körperliche, ja menschliche Erscheinung zu gewähren. Personificationen.

Die Elemente, die den Menschen umgebende Natur, forderten in erster Linie zu einer solchen Umgiessung in greifbare Gestalten auf. Die Auffassung der Erde als der Allmutter (LUCRET. V 260: *Omniparens eadem rerum commune sepulcrum*) klingt in zahlreichen Grabschriften und Sarkophagreliefs der profanen Kunst durch. Die christliche Poesie übernimmt den Gedanken, er- Erde.

[1] Vgl. PSEUDO-CYPR. De eccl. un. c. 2.; Lib. de aleatoribus l. c.

weitert und verklärt ihn indessen durch den Ausblick über diese Erde und ihren die Todten bergenden Schooss hinaus ins Jenseits. So bei Gregor von Nazianz[1] und die dem Papst Gregor d. Gr. von dem Erzbischof Peter Oldradius gewidmete Grabschrift: *Suscipe terra tuo corpus de corpore sumptum, reddere quod valeas vivificante Deo*[2]. Die Personification der Erde auf christlichen Sarkophagen kann daher nicht überraschen. Man begegnet ihr auf einem vaticanischen Sarge[3], wo sie unter der *Imago clypeata* als nackte weibliche Figur mit zwei Kindern erscheint; auf einem andern[4] bildet sie (mit Bezugnahme auf Is. 66, 1) den Fussschemel Christi: eine weibliche Halbfigur hebt einen bogenförmig wehenden Schleier über dem Haupte empor. Andere sehen hier freilich eine Personification des Himmels oder einer Flussgottheit; doch spricht die Darstellung der Erde in einem pompejanischen Gemälde, wo sie den Schleier Aurora gegenüber emporhebt, für erstere Annahme. Auf Denkmälern der christlichen Kaiser sieht man die als weibliche Gestalt mit ganz oder halb entblösstem Oberkörper, Früchte im Schooss oder im Füllhorn haltend, geschilderte Erde dem Imperator huldigen; so auf dem barberinischen Diptychon, auf zwei Goldmedaillons des Kaisers Valens und einer Silberscheibe des Kaisers Theodosius d. Gr. in Madrid.

Himmel. Den über der Erde sich wölbenden Himmel veranschaulichten die Alten in dem Bilde des Atlas, eines gigantischen Mannes, der ein das Gewölbe des Firmaments symbolisirendes Gewandstück über sich hält. Die christliche Kunst übernahm auch diesen Typus; doch bietet nur der Sarkophag des Iunius Bassus ein Beispiel dafür[5]. Der Schleier des Atlas dient auch hier dem thronenden Erlöser als Schemel. Auf zwei anderen Denkmälern, einem africanischen Sarkophag und einem Relief in Perugia[6], ist derselbe Gedanke durch das Ruhen der Füsse Christi auf dem Schleier allein ausgedrückt.

Planeten. Eine Darstellung der Planeten, welche mit den übrigen Himmelskörpern in gewissen gnostischen Systemen eine so grosse Rolle spielen, ist in der altchristlichen Kunst nicht nachzuweisen, es sei denn, dass man die Tafel des ophitischen Systems mit Einzeichnung der Planeten, deren Origenes gedenkt (C. Cels. VI 25), dahin rechnen will. Ein von Boeckh[7] und A. Mai veröffentlichter Stein aus Milet mit den sieben Planeten wird nicht christlichen Ursprunges sein.

Meer. Das Meer wird bald männlich bald weiblich dargestellt, je nachdem die Personification von der Bezeichnung *Oceanus* oder *θάλασσα* ausgeht. Auf einem römischen Sarkophag[8] ist das Rothe Meer als eine halbnackte, an der Erde liegende Nymphe gebildet; auf anderen Sarkophagen erscheint uns der Oceanus als ein mit dem Ruder im Arm das Meer ausgiessender bärtiger Greis[9]. Bekannt ist die decorative Verwendung des von Tritonen, Delphinen und Nereiden umgebenen Oceanuskopfes in der profanen Kunst, wo Minervini eine Anspielung auf die Transmigration der Seelen nach den glücklichen Inseln des Jenseits sehen will. Aehnlich wird auch der grosse Oceanuskopf in S. Callisto[10]

---

[1] Die Nachweise s. Real-Encykl. II 428.

[2] Gruter C. I. II 1175 [1]. — Cancellieri De secr. vet. bas. Vatic. II 669. — Wie sehr der Text gefiel, zeigt die Nachbildung des Epitaphs in Metz, am Grab des hl. Urbicius (Kraus Christl. Inschriften II Nr. 314. — De Rossi Inscr. II 1, p. XLIII 14. 166).

[3] Platner II 2, 26, n. 13.

[4] Bosio p. 85.

[5] Garrucci tav. 322 [2].

[6] Ibid. tav. 322 [1-2].

[7] C. I. Gr. n. 2895.

[8] Garrucci tav. 309 [3].

[9] Ibid. tav. 331 [3].

[10] De Rossi Roma sotterranea II 359, tav. 27. 28.

nur als Ornamentstück in Betracht kommen, während eine Beziehung desselben zu den in dem Element schwimmenden *Pisciculi* auf der zur *Infusio* bei der Taufe dienenden Broncekuppe des Museo Kircheriano nicht ohne weiteres abzulehnen zu sein scheint [1].

Der allbekannten Personification der Flussgötter in der profanen Kunst entsprechend ist der Jordan (welcher übrigens auch mehrmals einfach als fliessendes Wasser dargestellt wird) geschildert: ein über der Urne dahingelagerter Greis mit entblösstem Oberkörper, die Rechte voll Staunens erhoben. So auf einigen die Himmelfahrt des Elias schildernden Sarkophagen; in der Darstellung des Durchzugs der Israeliten auf der vaticanischen Josua-Pergamentrolle; auf zwei Mosaiken in Ravenna mit der Taufe Christi. In halber Figur sieht man ihn auf dem Elfenbeinstuhl des Bischofs Maximianus zu Ravenna [2]. Spät erst, ebenfalls in dem Josua-Codex des Vatican [3], tritt eine Personification von Berg und Thal in der Gestalt von Jünglingen auf, welchen als Sinnbild der Fruchtbarkeit des Bodens hier und da ein Fruchthorn beigegeben ist. Den Berg Horeb hat man auf einem Sarkophag [4] in einem Colossalkopf dargestellt. Jordan.

Ebenfalls in einer der vaticanischen Josua-Scenen will Garrucci [5] eine Personification des Grenzsteines *(Terminus)* erkennen: man sieht da einen nackten Jüngling über Josua und den eben beschnittenen Israeliten erscheinen [6].

Die Jahreszeiten, deren Vierzahl uns zuerst bei Hippokrates begegnet, die dann in der spätern profanen und christlichen Litteratur allgemein festgehalten wird, sind in der antiken Kunst zunächst durch die Horen repräsentirt, und zwar mit dem Nebengedanken, dass sie nicht sowol den Wandel der äussern Welt als die Unwandelbarkeit der sittlichen Weltordnung und ihrer Gesetze aussprechen. Sie sind von Genien begleitet, Knaben oder Jünglingen, welche dann selbst zu Personificationen der Jahreszeiten werden. Die christliche Litteratur und Kunst sah bald in den Jahreszeiten das Bild unseres Ueberganges vom Winter des Erdenlebens zur Auferstehung. Noch der Mitte des 2. Jahrhunderts wird die älteste monumentale Gestaltung dieses Gedankens in dem schönen Arcosolium-Gemälde im Coemeterium des Praetextat, in der Crypta quadrata, angehören [7] (Fig. 172). Diese allgemeine Auffassung, welche die Arbeiten der vier Zeiten vorstellt, kehrt auch in dem Arcosolium-Gemälde bei Garrucci tav. 32 und in dem Deckenmosaik von S. Costanza (c. 330) mit seiner schönen Vindemmia wieder. Fraglich ist, ob man in einigen Genien und Decorationsköpfchen in S. Callisto aus dem 3. Jahrhundert mit de Rossi [8] die Horen erkennen soll; am ehesten ist Sommer und Frühling in einer männlichen und weiblichen sitzenden Gestalt mit Früchten in S. Callisto [9] anzunehmen. Zwei hervorragende Darstellungen des Sujets sind die Wandgemälde mit dem guten Hirten zwischen den Repräsentanten der vier Jahreszeiten in S. Domitilla [10] und das Deckengemälde in S. Ponziano [11] (Fig. 173). In sinniger Weise sind hier die Arbeiten der vier Jahreszeiten im engsten Anschluss an die poetischen Beschreibungen des Alterthums vorgeführt [12]. Auf den Sarkophagen ist der Gegenstand nur selten behandelt; so auf dem des Jahreszeiten.

[1] Real-Encykl. II 518.
[2] Ibd. II 71.
[3] Garrucci tav. 164 [2]. 169 [1] f.; dazu I p. 266.
[4] Ibid. tav. 365 [1-2].
[5] Ibid. I 267.
[6] Ibid. tav. 354 [1].
[7] De Rossi Bull. 1863, p. 4.
[8] Roma sotterranea II 357.
[9] Ibid. II tav. 25.
[10] Bosio p. 223. — Garrucci tav. 21 [2].
[11] Bosio p. 139. — Garrucci tav. 81.
[12] Vgl. Real-Encykl. II 3.

Iunius Bassus vom Jahre 359 [1]. Die Verbindung der Jahreszeiten mit dem Bilde des guten Hirten als des neuen Seelenführers, mit dem Ausblick auf Tod und Ewigkeit, führt erst in das volle Verständniss dieser Darstellung ein. Auch das Mosaik des Oratoriums des hl. Johannes Ev. im lateranensischen Baptisterium verräth in der Scene des Lammes, welches ein die vier Jahreszeiten als Andeutung der Auferstehung enthaltendes Blumengewinde bietet, denselben Gedanken [2]. Dass den Darstellungen ohne den Hirten die Vorstellung vom Paradies mit seinen Früchten und Blumen beigemischt ist, scheinen die Vision Valerians in den Acten der hl. Caecilia und die Acten des hl. Elias auszusprechen [3].

Sonne und Mond.

Sonne und Mond, als Bilder des Wechsels im menschlichen Leben, treten uns, bald rein decorativ verwendet, an den Ecken heidnischer Sarko-

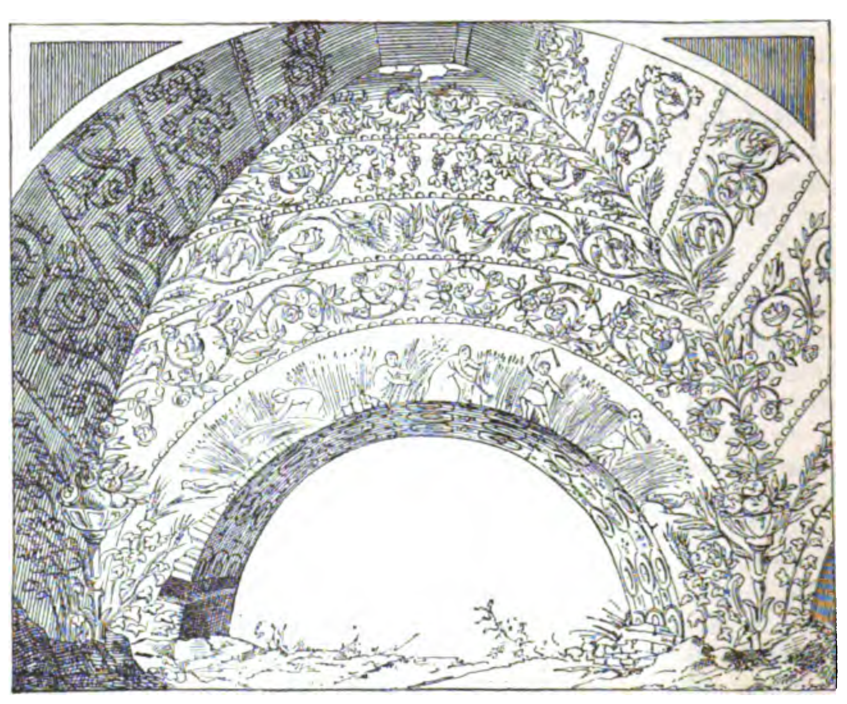


Fig. 172. Wandgemälde im Coemeterium Praetextati.

phage öfter entgegen. So auch auf christlichen Sarkophagen, wo die Sonne einen phrygischen Pileus oder eine Strahlenkrone, der Mond einen Halbkreis trägt, wie auf dem Relief der Villa Corsini bei Rom (Fig. 174). Auf einer Thonlampe bei Bartoli [4] begleiten sie den Erlöser, wol als Illustration zu Is. 60, 19—20. Am häufigsten begegnen sie uns indessen, und zwar schon seit dem 6. Jahrhundert, als Accessorien der Kreuzigung. So auf einem Oelfläschchen zu Monza, in der Rabulas-Handschrift, im Coemeterium des Papstes Iulius (hier der Mond mit der Beischrift LVNA). Einigemal sind die beiden Gestirne durch ihre astronomischen Zeichen, auch als Lichtgottheiten — Sol mit dem Viergespann von Rossen, Luna mit dem Zweigespann

[1] Garrucci tav. 332 [3. 4].
[2] De Rossi Mus. crist. Lf. 17, tav. 1.
[3] Vgl. Garrucci I 188, u. Real-Encykl. II 4.
[4] Lucerne ant. III 29.

von Rindern[1] —, meist aber in menschlicher Gestalt dargestellt. Die Sonne wird dann als jugendliche, der Mond als ältere Halbfigur geschildert, mit

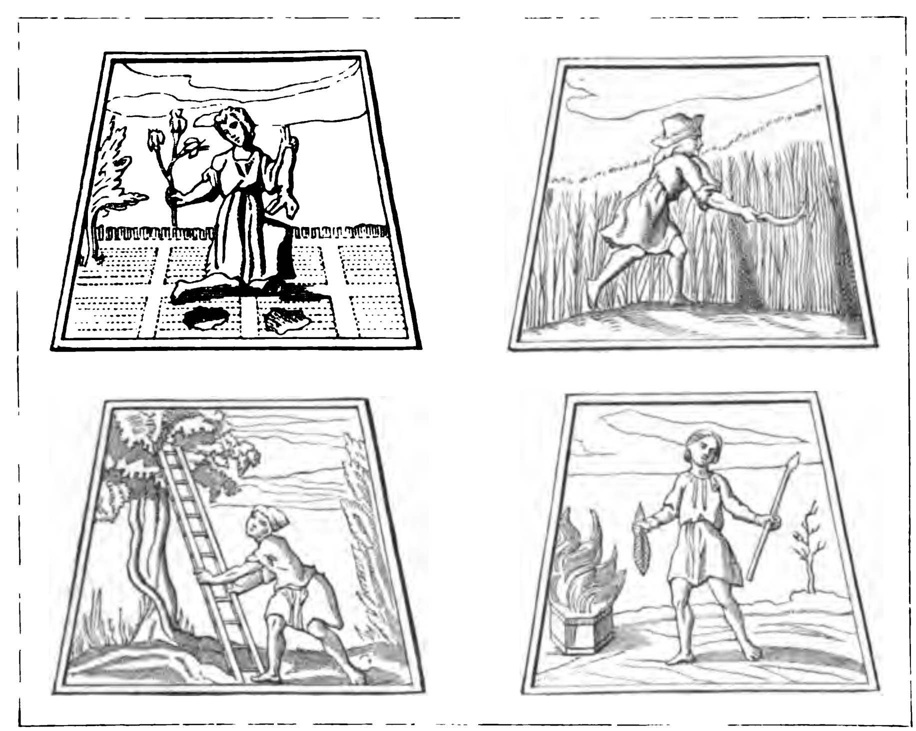


Fig. 173. Die vier Jahreszeiten. Fresken in S. Ponziano.

Strahlenkrone oder Mondsichel auf dem Haupte, in der Rechten die Fackel, während die Linke an das Gesicht gehalten wird, — der Gestus der Trauer, den wir auch bei Johannes unterm Kreuze beobachten. Beispiele dieser Auffassung bieten die frühmittelalterlichen Elfenbeine[2].

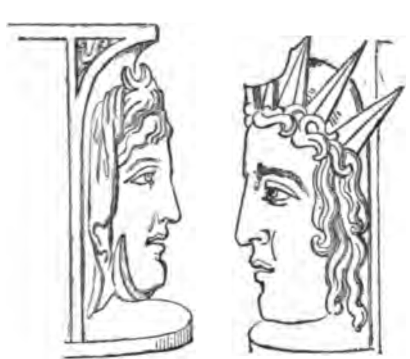


Fig. 174. Sonne und Mond.

Winde.

Schon Homer hat die Winde personificirt, deren bei ihm vier auftreten (Euros und Notos, Zephyros und Boreas); zahlreiche poetische Erinnerungen, aber auch viele Bibelstellen[3] mussten den Gebrauch dieser Personification auch den christlichen Künstlern nahelegen. Auf Sarkophagen ist der Wind in der Gestalt eines kräftigen geflügelten Jünglings, der in ein Horn oder eine Muschel stösst, personificirt[4]. In S. Giovanni in Ravenna stellte das von Galla Placidia gestiftete Mosaik die Winde mehrmals dar; erhalten ist der Bodenbelag, wo der Wind als Mann in halber

[1] Vgl. Piper Mythol. II 120. Didron Iconogr. chrét. p. 89.

[2] Diptychon von Rambona bei Buonarruoti Vetri p. 176. — Vgl. Real-Encykl. II 767.

[3] Vgl. Piper a. a. O. I 2, 435 f. Real-Encykl. II 988.

[4] Bosio p. 103. 287. 431. — Vgl. Garrucci tav. 307[1].

Figur, in grauer Jacke und in ein Horn blasend, erscheint[1]. Das frühe Mittelalter übernimmt diese Darstellung der Winde als Brustbilder mit zwei Flügeln am Kopf, wie wir sie in dem Pastorale des hl. Gregor zu Autun[2] sehen. Als gehörnte Thierköpfe kennt sie das karolingisch-ottonische Zeitalter, wie der Codex Egberti[3], die Wandgemälde von Oberzell[4] zeigen[5].

Senat und Volk.

Gehen wir zu abstracten Begriffen über, so finden wir einigemal auf Münzen Senat und Volk personificirt: jenen, auf einer Goldmünze Constantins, als mit der Toga bekleidete männliche Gestalt; sie trägt über der Toga die *Laena senatoria*, mit Perlen gezierte Stiefel und ein mit einer grossen Gemme geschmücktes Diadem, in der Linken ein Scepter, in der Rechten einen Globus. Die Bedeutung ist durch die Beischrift SENATVS sichergestellt[6]. Eine andere Münze der gleichen Zeit charakterisirt das Volk als einen kräftigen, lorbeerbekrönten Jüngling mit dem Füllhorn[7]. Auf der barberinischen Terracotta, welche die früheste Vorstellung des Weltgerichts gibt (s. oben), erscheint das Volk vor den Cancelli in Gestalt flehender Männer, Weiber und Kinder[8].

Ethische Begriffe.

Der Personification der Kirche unter dem Bilde der Orans, derjenigen des *Sacerdotium* unter dem Bilde des consecrirenden Priesters (in den Sacramentskapellen von S. Callisto) ist bereits gedacht worden.

Es erübrigt noch, auf die ethischen Begriffe einzugehen, zu deren Personification die antike Litteratur und Kunst den Weg gezeigt hatten. Waren doch Begriffe wie die Pietas, der Sieg *(Victoria)*, Klugheit, Dankbarkeit, Erfindungsgabe, Seelengrösse, Reue Dinge, deren Personification allen Gebildeten des Alterthums geläufig war. Die christliche Kunst hatte hier nur an einen Gemeinbesitz der ganzen Welt anzuknüpfen. Sehr wichtig für die Ikonographie des spätern Mittelalters ist die bereits seit dem 4. Jahrhundert uns entgegentretende Personification der göttlichen Weisheit (*Σοφία*). Das früheste Beispiel derselben sieht Garrucci auf dem Mosaik in S. Costanza[9], wo eine Frau vor einem Hause sitzt und mit einigen sie besuchenden Jünglingen spricht, — eine Anspielung auf Weish. 6, 15 *(assidentem enim illam floribus suis inveniet)*, vielleicht auch auf Spr. 8, 34. Gesicherter erscheint die Ausdeutung, welche derselbe der Frau gibt, die in der Wiener Genesishandschrift die aus dem Paradies vertriebenen Stammeltern begleitet und wo Andere die Reue oder den Trost symbolisirt finden. Es ist hier an Weish. 10, 1—2 zu erinnern, nach welcher Stelle die Weisheit den gefallenen Menschen in ihren Schutz nimmt *(haec illum . . . custodivit et eduxit illum a delicto suo etc.)*. Von Gregorius Thaumaturgos erzählt Gregor von Nyssa, es sei ihm bei Abfassung seiner ‚Auseinandersetzung des Glaubens' (*Ἔκθεσις πίστεως*), und zwar bei Betrachtung des Geheimnisses der Dreifaltigkeit, in nächtlicher Vision ein ehrwürdiger Greis in Begleitung einer von Licht umflossenen Frauengestalt erschienen, welcher ihn auf Geheiss der Letztern über das Mysterium unterrichtete. Aus dem Texte erhellt mit Deutlichkeit, dass die hehre Frau hier die Muttergottes, aber als Vertreterin der Weisheit (die *ὑφεστὼς Σοφία*),

Die göttl. Weisheit.

---

[1] Piper a. a. O. S. 442. — v. Quast Bauwerke von Ravenna S. 5 f.
[2] Didron Icon. chrét. p. 170. 244.
[3] Ed. Kraus Taf. 24.
[4] Kraus Die Wandgemälde i. d. St. Georgskirche zu Oberzell S. 11.
[5] Vgl. Didron l. c. p. 170. Piper a. a. O. p. 443.
[6] Brit. Mus. 1874, pl. 57.
[7] Cohen l. c. VI pl. 4[1].
[8] Real-Encykl. II 753. — Garrucci tav. 465[6].
[9] Tav. 204[4].

darstellt[1]. Dieser Auffassung begegnen wir auch in der ersten der O-Antiphonen, die zum Magnificat vor Weihnachten im Officium gebetet werden: *O sapientia . . . veni ad docendum nos viam prudentiae.* Dementsprechend erklären wir auch das Titelblatt des Codex Rossanensis (6. Jahrhundert), wo Marcus, in einer Tempelhalle sitzend, offenbar die Inspiration empfängt von einer edlen weiblichen Gestalt, die, in ein helles, bis zu den Füssen herabwallendes Gewand gehüllt, vor ihm steht. Ihr Haupt ist von einem bläulichen Nimbus umzogen. Mit Rücksicht auf die Visionen des Hermas (I—IV, bes. II. III) haben die Herausgeber der Handschrift von Rossano hier die Kirche gesehen, während unzweifelhaft die göttliche *Σοφία* in der Gestalt zu erblicken ist, wie auch auf einer Miniatur des 10. Jahrhunderts, wo zu zwei rechts und links von David stehenden Gestalten die Beischriften COΦIA und ΠΡΟΦΗΤΙΑ gelesen werden[2].

Obgleich die altchristliche Litteratur schon frühzeitig Beispiele für die Personification der Tugenden bietet[3], so ist doch bis heute auf den Coemeterialgemälden kein einziges sicheres Beispiel einer solchen nachgewiesen worden[4]. Auf Sarkophagen der nachconstantinischen Zeit hat man mehrere derselben zu finden geglaubt. So wollte Bottari (I 105) auf einem römischen Sarkophage[5] in zwei Halbfiguren, deren eine eine Fackel trägt, die andere die Hände erhebt, Liebe und Hoffnung versinnbildet finden, während Passeri hier Tag und Nacht, Piper (I 277) Amor und Psyche, Garrucci Sonne und Mond erkannten. Zwei ähnliche Figuren auf dem schönen Sarkophag von S. Francesco in Perugia[6] werden als blosse Ornamentgestalten aufzufassen sein. Unhaltbar dürfte Garrucci's (I 281) Annahme sein, die von allen übrigen Erklärern für Iuno Pronuba angesehene, hinter dem Gatten stehende Gestalt auf dem Sarkophag der Villa Ludovisi[7] sei ein Bild der Concordia, und ebenso diejenige Toelkens, der auf einem Berliner Intaglio eine Orans für eine Pietas nimmt. Die *Pietas Romana* auf einer Münze der Theodora kann noch als Reproduction heidnischer Vorbilder gelten, so dass auch für die Plastik des 4.—6. Jahrhunderts Personificationen von Tugenden nicht mit Sicherheit aufzuweisen sind. Das erste klar ausgesprochene Beispiel von solchen bietet uns die Buchmalerei, und zwar in der Dioscorides-Handschrift[8], wo, durch ihre Beischriften leicht bestimmbar, die *μεγαλοψυχία*, die *φρόνησις*, *εὐχαριστία* und *εὕρεσις* personificirt sind. Dann kommen die Mosaikböden, auf denen das Mittelalter so gerne den Sieg der Tugenden über die Laster darstellt. Das früheste Beispiel dieser Darstellung besitzen wir in dem Paviment des Doms zu Cremona, wo die als Frauen gestalteten Laster der Crudelitas, Impietas und Discordia von der Fides überwunden werden, und in einer ähnlichen Gruppe in Pavia — Darstellungen, welche E. Müntz ins 7.—9. Jahrhundert setzt. *(Die Tugenden.)*

Aehnlich steht es mit der Personification des Todes, dessen Darstellung in der antiken und spätern Kunst seit Caylus, Lessing und Winckelmann den Gegenstand so zahlreicher Untersuchungen gebildet hat. Die antiken Darstellungen des Skelettes wollen keineswegs den Tod vorstellen; sie *(Der Tod.)*

---

[1] Vgl. Greg. Nyss. De vita S. Gregorii Thaumat. (Opp., ed. Migne III 911).

[2] Didron Iconogr. de Dieu p. 419.

[3] Herm. Pastor. Vision. III 8; Similitud. IX 15. Epitaph. des Abercius: *πίστις δὲ προῆγε.*

[4] Vgl. Piper a. a. O. I 2, 680. Kirsch in Real-Encykl. II 924.

[5] Garrucci tav. 327[2].

[6] Ibid. tav. 321[1].

[7] Ibid. tav. 341[1].

[8] D'Agincourt pl. 26.

bilden vielmehr Aufforderungen zum brutalen Lebensgenuss [1], und konnten daher den altchristlichen Künstlern nur ein Gegenstand des Abscheues sein. Giotto's Skelett zu Assisi wird schwerlich das älteste Beispiel einer Adoption dieses Typus sein, wie man angenommen hat; aber es hat doch wol bis zum 12. Jahrhundert gewährt, ehe man sich zu der Vorführung des Gerippes entschloss. Auch jene andere Personification des Todes als eines dem Cupido ähnlichen schönen Knaben hat auf unseren Bildwerken keinen Eingang gefunden, sowenig als die Entführung der Seele durch Pluto, wie wir sie auf den Gemälden der synkretistischen Katakombe bei Praetextat sehen (CORREPTIO · VIBIES · ET · DISCENSIO), oder die Hinschleppung der Seele nach dem Schattenreich durch ein Pferd (auf einem etruskischen Grabgemälde). Indessen übernimmt die christliche Litteratur die dem Todesgedanken verwandten Vorstellungen vom Hades und den Hadespforten; wir sehen in ihr Hades und Thanatos, den Cyrill schon personificirt, bald identificirt bald unterschieden, bis Anastasius Confessor drei Pförtner der Unterwelt, den Drachen, Hades und Thanatos, die Christus alle bei seiner Höllenfahrt besiegt hat, aufzuzählen vermag. Im Evangelium des Nikodemus tritt Christus den Tod mit Füssen, bei Methodius ebenso den Teufel, dessen Identificirung mit Hades und Thanatos dann in der byzantinischen Litteratur sich lange erhalten hat. Vielleicht ist die in Flammen steckende Jünglingsgestalt, welche Christus die Seele Adams im Limbus (auf einem Fresco von S. Clemente, 9. Jahrhundert) streitig machen will, ein Teufel. Die spätere Kunst versinnbildet in den Darstellungen der Höllenfahrt die Unterwelt und den Teufel zugleich durch den Scheol, den Rachen des Ungeheuers, aus dem Christus die Voreltern herauszieht [2].

Engel und Teufel.

Reihen wir diesem Gegenstande die Darstellung der Teufel und Engel an, welche in einem gewissen Sinne als Verkörperlichungen geistiger Mächte den Personificationen nahestehen. Die Volksvorstellungen der alten Christen wichen von denen der Gegenwart hinsichtlich der Erstern wesentlich ab. Die Schlange oder der Drache als Bild des Teufels erscheint nicht bloss so im Alten Testament (1 Mos. 3, 1), sondern auch in der babylonischen Litteratur, in der Apokalypse des hl. Johannes (12, 9) und in den Acten der Martyrer; in der Vision der Perpetua heisst es: *sub ipsa scala draco cubans mirae magnitudinis.* Als ein dreiköpfiges Ungeheuer wird der teuflische Drache (wol in Erinnerung an Cerberus) beschrieben in dem apokryphen Evangelium des Nikodemus und in der Karfreitagsrede des Eusebius von Alexandrien, der ihn geradezu τρικέφαλε Βεελζεβούλ anredet. Die Vorstellung des Dämons als einer Schlange mit Weibeskopf tritt erst im Mittelalter, bei Beda, auf, dem Vincentius von Beauvais sie entlehnt. Parallel mit dieser Vorstellung des Teufels als Drache läuft aber in den Acten der Martyrer auch diejenige eines grässlichen Mohren (Aethiopier), welche auch bei Augustin und Gregor d. Gr. nachweisbar ist [3] und die in den apokryphen Acten des hl. Bartholomaeus [4] schon dahin ausgebildet ist, dass der Teufel geradezu als missgestaltetes Ungeheuer auftritt: hier ist er ein Mohr mit Hundeschnauze, bis zu den Füssen behaart, mit glühenden Augen, Feuer aus dem Rachen, Rauch aus den Nasen-

[1] De Witte in Mém. des antiq. de France XXXI 160. — Treu De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus. Berol. 1874. — Le Blant De quelques objets ant. réprod. des squelettes (Mém. d'arch. et d'hist. VII [1887] 251).

[2] Real-Encykl. II 873.

[3] Ebd. S. 856.

[4] Tischendorf Act. apost. apocr. Lips. 1851.

löchern heraussprühend, mit Flügeln wie die einer Fledermaus. Man sieht, wie in dieser, vielleicht auf Job 41, 9—11 zurückgehenden anmuthigen Beschreibung des Bösen bereits alle Elemente der mittelalterlichen Groteske enthalten sind. Sie finden sich auch in der *Vita s. Antonii* wieder, wo auch die Hörner des Teufels auftreten. Ebendaselbst scheint ein Dämon auch unter der Erscheinung des Centauren geschildert zu sein. Die bildliche Kunst hat zunächst in Scenen wie der Geschichte Daniels das böse Princip unter dem Bild des Drachen oder der Schlange dargestellt[1]; ob auch andere Bestien, wie der Löwe[2] oder das Nilpferd (auf einem römischen Sarkophag), als Symbole des Satans gebraucht wurden, muss als fraglich bezeichnet werden. Seit dem 6. Jahrhundert begegnen wir dann der Schilderung der Dämonen in Darstellungen der Teufelsaustreibung aus Besessenen, wo Jene als nackte Männlein mit struppigen Haaren erscheinen (so in der Rabulashandschrift von 586; auf ravennatischen Elfenbeinen u. s. w.). Auf den späteren Darstellungen der Scene von Gerasa, wie auf der Reichenau und in den Handschriften der ottonischen Zeit, fahren die Dämonen als kleine, possirliche Spukgestalten aus den Schweinen aus. Die älteste Vorführung dieses Sujets, in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, schildert die Schweineheerde, aber noch nicht die Dämonen. Eine Elfenbeinsculptur bei Lenormant[3] scheint Traditionen antiker Mythologie zu bewahren. Man erblickt da den Teufel unter dem thronenden Christus, mit struppigem Haar und Hörnern auf dem Kopf; aus einem umgekehrten Gefäss in seiner Rechten fliesst eine dicke Flüssigkeit heraus. Unter dem Arm hat er einen Stab und um seinen Leib eine Schlange gewunden. Auch ein Fresco des 10. Jahrhunderts, dessen de Rossi gedenkt (Text zu Mus. di S. Zenone in S. Prassede), malt den Teufel als schwarze Gestalt[4].

Reicher entwickelte das christliche Alterthum die Ikonographie der Engel. Freilich, unsere modernen Engelköpfchen und kleinen, geflügelten Engel waren ihm fremd, und die Putti, welche es der profanen Kunst entlehnte, waren eine rein conventionelle Decoration. Sowol die älteste christliche Litteratur (wie Clem. Homil. XX 7; der ‚Pastor‘ des Hermas l. II) als die frühesten monumentalen Darstellungen, wie das Verkündigungsbild in S. Priscilla, fassen die Engel als erwachsene Jünglinge oder Männer von ehrfurchtsvollem Aeussern, ungeflügelt, in Tunica und Pallium gekleidet, auf. Dieser Auffassung bleibt auch die Plastik des 4. und 5. Jahrhunderts im allgemeinen treu. Hier tragen die Engel selbst Bärte. Die Malerei beginnt schon seit dem 4. Jahrhundert die Engel zunächst durch den Nimbus, dann durch die Flügel von den Menschen zu unterscheiden. Indessen liefert auch die Sculptur ein hervorragendes Beispiel für letzteres, und zwar auf dem merkwürdigen Relief aus Karthago, welches de Rossi[5] herausgab und welches er dem 4. Jahrhundert zuschreibt. Hier sehen wir, freilich in sehr fragmen-

[1] S. oben und Real-Encykl. II 733.

[2] Nach Garrucci's Annahme, auf tav. 337[2].

[3] Trés. de numism. et de glypt. IV, p. I. 16, pl. 20.

[4] Die Litteratur über diesen Gegenstand beschäftigt sich weit mehr mit der spätern Entwicklung der Ikonographie des Teufels. Erwähnt seien: v. Blomberg Studien zur Kunstgesch. u. Aesthetik Bd. I. Berl. 1867. — Wessely Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Lpz. 1876. — Heider Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Wien 1849. — De Caumont in ‚Almanach de l'arch. française‘ 1868, p. 17. — Auber in s. ‚Hist. et théorie du symbolisme religieux‘. Poitiers 1871. — Garrucci I 298. — Piper Myth. I 1, 373. — Real-Encykl. II 855.

[5] Bull. 1885, p. 50 sg., tav. 1—11.

tarischem Zustande, einen geflügelten Jüngling vor Maria mit dem Kinde stehen[1]. Dann zeigen die Mosaikmalereien in S. Maria Maggiore, diejenigen von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, die späteren Johannes' VII und Leo's III die geflügelten Engel, nicht minder ein Enkolpion des 4. Jahrhunderts[2], eine Lampe des 5. Jahrhunderts[3], welche bereits den Uebergang zu den kleinen Engeln des Mittelalters zeigt. Im Codex Rossanensis (Taf. 13) bietet ein Engel mit silbernen Flügeln, goldenem Nimbus und weissem Gewand dem Herrn eine goldene Weinschale dar[4]. Eine dritte Erweiterung erfahren die Engelsbilder durch den Hinzutritt des Stabes, den sie als Herolde Gottes tragen (so auf der in Sibirien gefundenen Silberschale[5], auf einem Moskauer Onyx des 7. Jahrhunderts und auf den Mosaiken von S. Agata in Ravenna, um 400) und dem dann bald auch ein Kreuz aufgesetzt wird. Solch einen Kreuzstab zeigen u. a. die Mosaiken von S. Michele in Ravenna; ebenda erscheinen die untergeordneten Engel auch bereits mit Blasinstrumenten am Munde. In der Josuahandschrift des Vatican (8. Jahrhundert) begegnen wir St. Michael bereits in kriegerischer Rüstung mit dem Schwert in der Hand, mit Nimbus und Flügeln[6]. Schon Chrysostomus hatte von Engeln in kriegerischer Rüstung gesprochen. Noch etwas später erhält dieser Erzengel ausser dem Stab in der Rechten (Offb. 21, 15) auch die Weltkugel in die Linke als Attribut (so in den Katakomben von Verona aus dem 10. Jahrhundert und auf Denkmälern des 11. Jahrhunderts[7]), welche Auszeichnung angeblich auch Gabriel auf der Tafel des Klosters Dshumati trägt[8]. Abbildungen der Cherubim finden sich seit dem 6. Jahrhundert in der Rabulashandschrift zu Florenz und in dem Cod. Vatic. des Cosmas Indicopleustes (7. Jahrhundert); ihre Flügel, mit Augen bedeckt, lassen nur Antlitz, Hände und Füsse sichtbar. Die Unterscheidung der Engel nach ihren Namen und nach der Classification des Dionysius Areopagita hat erst der Byzantinismus eingeführt; wie sie zu malen sind, gibt das Malerbuch vom Berge Athos genau an. Doch gehört die Unterscheidung der drei Erzengel Michael, Gabriel, Raphael noch unserer Periode an, wo sie seit dem 6. Jahrhundert auf den Mosaiken Ravenna's auftritt. Uriel ist höchstens auf einigen geschnittenen Steinen nachweisbar. Wo nur zwei Erzengel nebeneinander vorkommen, ist regelmässig an Michael und Gabriel zu denken[9]. Die Ausbildung des Engelcultes und der Engelnamen, welche die Aeonenlehre der Gnostiker unternahm und welche in den Abraxasbildern und den geschnittenen Steinen der Gnostiker ihre Bezeugung hat, konnte auf den Gang der kirchlichen Kunst keinen massgebenden Einfluss gewinnen.

IX.

Mythologie der christlichen Kunst. Synkretismus.

Wir haben gesehen, was von Raoul Rochette's Theorie zu halten ist, nach welcher alle wesentlichen Typen der altchristlichen Kunst der ihr vorausgehenden griechisch-römischen entlehnt sein sollen. Aber kann denn in keiner

---

[1] Das Relief ist zusammenzuhalten mit der von BAYET behandelten Sculptur am Ambo von Thessalonich (4.—5. Jahrhundert). Vgl. ‚Bibl. des Écoles Franç. d'Athènes et de Rome' I (1876) 252. 282 s.

[2] Bull. 1872, tav. 2[1].

[3] Ibid. 1867, p. 12.

[4] Vgl. andere Beispiele Real-Encykl. II 417.

[5] Bull. 1871, p. 154; 1875, tav. 10[2].

[6] GARRUCCI tav. 159.

[7] CARAVITA I codici e arti a Montecassino I 233. Vgl. CIAMPINI Vet. mon. I 15.

[8] KONDAKOFF Gesch. des byzant. Emails (in SWENIGORODSKOI's Byzant. Zellenschmuck 1894, Taf. 272, Fig. 91).

[9] Belege s. Real-Encykl. I 419.

Weise von einer ‚Mythologie der christlichen Kunst' gesprochen werden, wie dies Ferd. Piper in seinem verdienstvollen Werke gethan hat? Gewiss, wenn auch heute anders als damals, als Piper sein also betiteltes Werk (1847—1851) herausgab. Die Wiederaufnahme der monumentalen Studien in Rom hat diese Angelegenheit in ein wesentlich anderes Licht gerückt. Garrucci's Untersuchungen über die synkretistische Katakombe an der Appischen Strasse hatte der Rochette'schen Beweisführung eine Hauptstütze entzogen, indem nunmehr klar war, dass die Gemälde dieses Coemeteriums nicht, wie Bottari angenommen hatte, einer Begräbnissstätte römischer Christen, sondern derjenigen eines asiatischen Mischcultus angehörten. Die Prüfung des Gesammtcomplexes altchristlicher Denkmäler, welche de Rossi dann vornahm [1], zeigte, dass zwar bis Constantin das gesammte decorative System der römischen Kunst und mit ihm einige passende Typen von den Christen übernommen wurden, dass sie dann aber in Nachahmung des römischen Stils Sujets und Gruppen erfanden, welche von dem Geiste der neuen Religion unmittelbar eingegeben waren. Bei der Uebernahme der Decoration liess man sich auch Formen und Bilder gefallen, welche zwar ursprünglich einen idololatrischen Charakter besassen, diesen aber im Laufe der Zeit verloren hatten, so dass ihre Verwendung rein ornamentaler Natur war. Die Meerungeheuer, Delphine, Tritonen, Nereiden, Oceanusköpfe, Seepferdchen, Vögel, das Weinlaub und andere Motive aus dem Pflanzenreiche gehören zunächst in diese Kategorie, die auch Tertullian als ‚*simplex ornamentum*' wol von den Darstellungen zu unterscheiden weiss, welche ‚*ad idololatriae titulum pertinebant*'. Bei der Adoption heidnischer Typen, denen man einen christlichen Sinn unterlegte, musste man schon vorsichtiger sein: specifisch polytheistische oder gar die sittliche Empfindung der Christen beleidigende Sujets schlossen sich selbstverständlich hier von selbst aus. Dagegen konnten wol Sujets gefallen, welche der christlichen Auffassung verwandte Gedanken, wie den des Fortlebens nach diesem Erdendasein, aussprachen. Dahin mochten die Genien (Putti) gehören, weiter die Sirenen, das Gorgoneion oder Medusenhaupt, das als Bild des Todesschreckens einigemal auf Gemälden und Sarkophagen auftritt, der Granatapfel, die der Persephone geheiligte Frucht (in S. Gennaro in Neapel und einigemal in Rom beobachtet), gleich dem Mohne ein Symbol des Todesschlafes; ferner gewisse Gegenstände aus dem bacchischen Kreise (Masken, Panther, Handpauken, der Steinbock), welche das Aufblühen und Absterben der Natur andeuteten; vielleicht auch die Jahreszeiten, dann Kranz und Krone, Thiere, wie der Phönix, der Hase, das Pferd. Ausgesprochenern mythologischen Charakter haben schon die Dioskuren, die Le Blant auf einem Sarkophag aus Arles nachwies und als Symbolisirung der Ehegatten auffasst [2], ferner Iuno Pronuba, welche auf dem Sarg der Villa Ludovisi hinter dem christlichen Ehepaar und inmitten biblischer Sujets erscheint [3]; endlich Eros und Psyche und Orpheus, mit welchen Adoptionen die äusserste Concession nach dieser Seite erreicht war. Das Märchen von Amor und Psyche, bekanntlich Umbildung einer orientalischen Erzählung, war durch Apuleius populär geworden. Man hatte sich gewöhnt, in ihm die Idee von

[1] Roma sotterranea I 67.
[2] Sarcoph. d'Arles No. 31, pl. 23.
[3] Vgl. Real-Encykl. I 386. V. Schultze Archäol. Studien S. 112.

der Prüfung und Läuterung der Seele ausgedrückt zu finden[1]. Ohne grosse Schwierigkeiten dürften die Künstler das Sujet demnach übernommen haben, wobei allerdings nicht zu übersehen ist, dass die Verwendung der beiden Figuren an den Ecken von Sarkophagen oder zum Halten der *Imago clypeata* bald rein ornamental erscheint[2]. Sonst finden wir Amor und Psyche bereits auf Wandgemälden der Katakomben[3], dann auf Sarkophagen, meist unbekleidet, sich zärtlich umschlingend, wie auf einem Sarkophag von S. Callisto. In einem andern Falle ist der Sarg erst durch Einsetzung des Brustbildes ein christliches Denkmal geworden[4].

Fig. 175. Orpheus. Fresco aus S. Callisto. (Nach de Rossi.)

Orpheus. Den Sänger Orpheus, in phrygischer Kleidung, die Leier schlagend und umgeben von den seiner Musik lauschenden wilden Thieren, stellen zwei anscheinend dem 2.—3. Jahrhundert angehörende Gemälde in S. Domitilla vor, welche längst bekannt sind[5], ferner ein erst von de Rossi in S. Callisto gefundenes Deckengemälde[6] (Fig. 175), welches den Sänger ohne das asiatische Costüm zwischen zwei Lämmern zeigt. Von anderen Bildern, in welchen man das nämliche Sujet erblicken zu dürfen glaubte, ist bloss das in Ostia gefundene und von Visconti zuerst beschriebene Sarkophagrelief[7] (Fig. 176) zuzulassen. Als einen der weisesten, die wahre Lehre vorausverkündigenden Lehrer des Alterthums haben die Kirchenväter, wie Iustinus Martyr, Clemens Alexandrinus u. A., den Orpheus vielfach gepriesen, und dementsprechend will V. Schultze[8] ihn als Repräsentanten des Monotheismus (in ähnlicher Weise, wie später die Sibyllen verwerthet werden) in den christlichen Bilderkreis aufgenommen wissen. Indessen spricht der Umstand, dass gerade seit der Zeit der Antonine bis ins 4. Jahrhundert auch auf heidnischen Werken, besonders auf gallischen und englischen Mosaiken, der die Thiere besänftigende Orpheus mit Vorliebe dargestellt wird, dafür, dass nicht die dem Orpheus zugeschriebene



Fig. 176. Orpheus. Sarkophagrelief aus Ostia.

[1] Vgl. Benfey Pantschatranta I 255. Erw. Rohde Ueber Lucians Schrift Luc. ἢ ὄνος u. s. f. Lpz. 1869; ders. Psyche. Freib. 1894. Zu den Psychedarstellungen: Stephani in ‚Comptes-rendus de la Comm. Archéologique‘ 1877, St. Pétersb. 1880. Collignon Essai sur les mon. grecs et rom. relat. au mythe de Psyche. Paris 1877. Zinzow Psyche und Eros. Halle 1881.

[2] Vgl. de Rossi Roma sott. tav. 30[1]. 31[1].

[3] Ders. Bull. 1865, p. 98.

[4] Marangoni Delle cose gent. p. 46. — Vgl. Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer I 47.

[5] Bottari tav. 63. 71. — Garrucci tav. 25. 30.

[6] Roma sotterranea II 246. 355, tav. 10. 18[2]. — Garrucci tav. 4[1].

[7] Garrucci tav. 307[4].

[8] Die Katak. S. 105.

Lehre, sondern der Mythus von der Gewalt seiner die wilden Thiere bändigenden Musik den Anlass zur Reception des Sujets gegeben hat. Wie populär dieser Mythus in Rom geworden war, zeigen die daselbst beliebten theatralischen Aufführungen desselben[1]. Die Fabel ist dann früh von christlichen Schriftstellern aufgegriffen worden. Am eingehendsten spricht sich darüber Clemens Alexandrinus aus (in der Einleitung zu seinem *Λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας*). Hier wird auseinandergesetzt, wie Orpheus durch seinen Gesang die wilden Thiere gezähmt, ja sogar die Bäume von ihrer Stelle bewegt habe: ja Steine hat dieser himmlische Gesang in milde Menschen verwandelt. ‚Siehe,‘ heisst es dann mit Bezugnahme auf die Heilige Schrift weiter, ‚wie mächtig der neue Gesang war; Menschen machte er aus Steinen, Menschen aus wilden Thieren, und Diejenigen, die einst todt waren, sie sind lebendig geworden, sobald sie nur diesen Gesang gehört haben. Und dieser lautere Gesang hat das All erfüllt. Als der Logos Gottes, Leier und Zither, leblose Instrumente, verachtend, diese Welt und auch die kleine Welt, nämlich den Menschen und seine Seele und seinen Leib, im Heiligen Geiste in Harmonie gestimmt hatte, da hat er Gott durch das Instrument vieler Stimmen Lob gesungen.‘ In ähnlicher Weise setzen Irenaeus und andere griechische Väter Orpheus und Christus in Parallele. Wir sind also wol berechtigt, in dieser Auffassung auch das Motiv zu sehen, welches die christlichen Künstler des 2. Jahrhunderts zur Uebernahme dieses Sujets bewog[2]. Schon im 3. Jahrhundert scheint es verlassen worden zu sein. Man weiss, dass Kaiser Alexander Severus in seinem Lararium Bilder Christi und des Orpheus nebeneinander aufstellen und verehren liess. Vielleicht lag in synkretistischen Neigungen dieser Art der Anlass, weshalb die hierarchische Leitung die Orpheusdarstellungen fallen liess[3]. Jedenfalls verschwinden sie mit dem 3. Jahrhundert, oder vielmehr, es findet eine Umbildung des Orpheustypus in denjenigen des guten Hirten statt, wie das dem 4. Jahrhundert angehörende Fresco aus S. Priscilla beweist, welches bei den Ausgrabungen von 1887 hervortrat[4].

Odysseus. Die Sirenen.

Die Fabel von Odysseus und den Sirenen, gegen deren verführerischen Gesang sich der Heros durch Verstopfen der Ohren und Anbinden an den Mast seines Schiffes schützte, war von den Vätern ebenfalls frühzeitig als ein Bild der Anstrengungen erklärt worden, welche der Christ machen muss, um den Versuchungen dieser Welt zu entgehen. Hippolytus (Phil. VII 1) führt diesen Gedanken aus mit Beziehungen auf die uns durch die Irrlehren bereiteten Gefahren; Iustinus Martyr und Maximus von Turin denken dabei besonders an die Bedrohung unserer Sittlichkeit durch die Reize der Welt und ihren Umgang. Man kann es daher verstehen, dass sich die christlichen Künstler auch dieses Sujet nicht entgehen liessen. Indessen ist dasselbe bis jetzt auf Gemälden gar nicht und auf Sarkophagen nur in zwei Fragmenten nachgewiesen, welche zwar in den Katakomben gefunden wurden, deren christlicher Ursprung jedoch nicht unbedingt feststeht[5]. Eines derselben (Fig. 177)

---

[1] Friedländer Sittengesch. II 269.

[2] Neuestens hat Heussner (Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel 1893) nachzuweisen versucht, dass die Darstellung mit den orphischen Gesängen in das Christenthum eintrete. Vgl. dagegen Dopffel in der Theol. Litteraturzeitung 1893, Nr. 25, welcher unserer Auffassung beitritt, während Zucker (Gött. Gel.-Anz. 1889, S. 324 f.) das Sujet als rein decorativ verwendet glaubt.

[3] Roma sotterranea II 536 f. — Real-Encykl. II 562.

[4] De Rossi Bull. 1887, p. 29, tav. 6.

[5] Vgl. Real-Encykl. II 521.

zeigt neben der Scene das Monogramm des Namens Tyranius, das freilich auch mit dem der Stadt Tyrus auf Münzen des Demetrius Nikator (145 v. Chr.) identisch ist.

Anderen Zeiten und einer ganz andern Geistesrichtung sind einige Denkmäler des 4.—5. Jahrhunderts zuzuschreiben, welche eine seltsame Mischung christlicher und polytheistischer Motive verrathen. Die nach der irdischen Seite so überaus vortheilhaft veränderte Lage, in welche das Christenthum



Fig. 177. Odysseus. Sarkophagrelief aus S. Callisto.

durch Constantin gebracht wurde, das rasche Emporsteigen des einst geächteten Cultus zur Staatsreligion mussten demselben eine Menge Elemente zuführen, welche mehr durch die Rücksicht auf äussere Verhältnisse als durch innere Ueberzeugung zum Bekenntniss Christi geführt wurden und welche in nur zu zahlreichen Fällen mit der Annahme desselben den alten Menschen nicht auszogen. Schon Augustin klagt darum über das viele Scheinchristenthum seiner Zeit. Diesem Strom der Zeit entsprang jener eigenthümliche



Fig. 178. Schmuckkästchen des Museo Blacas.

Synkretismus, den wir gegen Ende des 4. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts sowol in religiösen Neubildungen, wie den Secten der Massalianer oder Coelicolae (Cillicollae?) und der Hypsistarier, als auf dem Gebiet der Wissenschaft beobachten, hier in dem eigenthümlichen Neuplatonismus, welchen, im allgemeinen mit dem guten Willen, der Kirchenlehre gerecht zu werden, Schriftsteller wie Synesius von Cyrene, Aeneas von Gaza, Nemesius von Emesa, Zacharias Scholasticus vertreten. Eine Erscheinung ganz besonderer Art, über welche das historische Urteil nicht feststeht, ist Boëthius, welcher theologische Abhandlungen schrieb, aber

in der im Kerker verfassten Schrift ‚Ueber den Trost der Philosophie‘ von den Argumenten gänzlich absieht, welche der Glaube in solcher Lage des Lebens an die Hand gibt. Anderer Natur ist Ausonius, der Lehrer des Kaisers Gratian, dessen Gedichte Christliches und Heidnisch-Obscönes in merkwürdiger Mischung bieten. Solcher Geistesrichtung mochte das Ehepaar angehört haben, welches sich das schon erwähnte, früher der Sammlung des Herzogs von Blacas, jetzt dem British Museum gehörende, 1793 in Rom gefundene Schmuckkästchen schenken liess, auf welchem neben der Inschrift SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRI*sto* die Toilette der Venus dargestellt ist[1] (Fig. 178). Ausgiebigere Beispiele solcher synkretistischer Gesinnungen liefern die Inschriften; der Umstand, dass uns wenige bildliche Darstellungen ähnlicher Art erhalten sind, beweist entweder, dass dieser Synkretismus nicht allzu tief ins Leben eingedrungen und sich nicht lange gehalten hat, oder dass die Denkmäler dieser Gattung, wie das leicht verständlich ist, in den späteren Jahrhunderten beseitigt worden sind.

Nicht auf Rechnung des Synkretismus ist es dagegen zu setzen, wenn auch Christen bei Darstellung rein profaner Gegenstände bei den hergebrachten Typen der römischen Kunst blieben. In der Profankunst tritt uns die parallele Erhaltung beider Typen, während der christliche in der Sacralkunst längst ausgeprägt ist, sowol in den bald zu besprechenden Kalenderbildern des Philocalus als in der Textilkunst entgegen[2].

In diese Kategorie fällt auch die Verwendung profaner Motive in der christlichen Kunst da, wo ein profaner, dem Leben der Gegenwart angehörender Vorgang als Analogon eines religiösen aufgefasst und verwerthet wird[3]. Wir haben in der Darstellung des Weltgerichts auf der barberinischen Terracotta eine solche Benutzung profaner Elemente kennen gelernt. Diese Darstellung ist, wie ich seiner Zeit nachgewiesen habe, die des sogen. *Liberalitas Augusti.* Die Darstellung des seine Gaben austheilenden Kaisers erschien geeignet, um die Freigebigkeit des seinen Lohn austheilenden Erlösers zur Anschauung zu bringen. Die Entgegennahme der Anweisungsrolle, wie wir sie auf dem Constantinsbogen dargestellt sehen, wird vorbildlich für die Ertheilung und Entgegennahme des christlichen Gesetzes, jener sich zwischen Petrus und Paulus einerseits, Christus anderseits abspielenden Scene, die wir so manchesmal dargestellt sehen[4]. Die thronende Gestalt des Herrn auf unseren Mosaiken und Elfenbeinen wiederholt die Gestalt des im goldgestickten Staatskleide dasitzenden, mit dem Nimbus gezierten, in der einen Hand die Weltkugel haltenden, die andere mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger — der Gebärde des Sprechenden — erhebenden Kaisers, wie wir sie auf dem in Madrid befindlichen Silberschild des Theodosius, auf einem Broncemedaillon Constantins d. Gr., auf dem grossen Goldmedaillon aus dem Schatzfund von Szilágy-Somlyó in Sieben-

[1] Visconti Opp. var. I (ed. Labus) 216.

[2] Vgl. betreffs letzterer Riegl Textilfunde S. xxiii.

[3] Vgl. jetzt den Aufsatz Jul. v. Schlossers über heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Alterthums (Allg. Ztg. 1894, Beil. zu Nr. 248. 249. 251), dessen Conclusionen ich indessen theilweise ablehnen muss.

[4] Vgl. die auch nach andern Rücksichten beachtenswerthen Mittheilungen Swoboda's betr. der Pyxis von Pola (in den Mittheil. der k. k. Centralcommission 1890). Derselbe citirt eine Aeusserung des hl. Chrysostomus, die nach dieser Hinsicht allerdings höchst charakteristisch ist: ‚So wie die Kaiser‘, sagt der Kirchenlehrer, ‚ihren Statthaltern als Zeichen der Herrschaft goldene Bücher überreichen, ebenso hat auch Gott jenen Gerechten als Sinnbild des Glaubens die Gesetzestafeln gegeben.‘

bürgen (jetzt in Wien) mit Valens und Valentinian I sehen[1]. Die Consecrationsmünzen römischer Kaiser, wie diejenige Constantins, mit der gen Himmel fahrenden Quadriga wirkt in unserer altchristlichen Darstellung von der Himmelfahrt des Elias nach, wie die den Kranz des ewigen Lebens von oben herabreichende Hand Gottes an die *Receptio ad sidera* erinnert[2]. Speciell die Consulardiptychen mit dem Bilde des den Codex der kaiserlichen Edicte haltenden oder seinen Schiedsspruch mit erhobener Hand beginnenden Consuls (vgl. das Diptychon des Rufianus in Berlin) mussten auf die Schilderung des thronenden Erlösers einwirken. Die Münzen römischer Kaiserinnen mit der *Pietas Augustae* (weibliche Figur, zwischen zwei Kindern stehend oder eines auf den Armen haltend) werden ebenso als Vorbild der Schilderung der Madonna mit dem Jesuskind angesprochen. So namentlich das Goldmedaillon der Fausta, Constantins d. Gr. Gemahlin (von 316?), welches die Kaiserin mit vom Nimbus umstrahltem Haupte auf dem Thronsessel en face zeigt: sie reicht dem auf ihrem Schoosse liegenden Kinde die Brust, rechts und links stehen die allegorischen Figuren der Aeternitas und Felicitas[3]. Ebenso sieht man in einem Elfenbein der Trivulzi'schen Sammlung in Mailand die Darbringung des Tributs durch unterworfene Barbaren in einer an die Darstellung der Magier erinnernden Weise geschildert, selbst mit Uebereinstimmung des Details und des asiatischen Costüms[4]. In Bezug auf beide Annahmen muss indessen daran erinnert werden, dass der Typus der thronenden Madonna und der ihre Gaben bringenden Magier schon seit Ende des 1. Jahrhunderts in der Katakombenkunst uns entgegentritt, also in seinem Kern älter ist als die angezogenen Parallelen aus der Profankunst. Diese hat also wol hier nur eine auf die Ausbildung des Details und gewisser accessorischer Züge gerichtete Einwirkung geübt. Es liegt darum auch gar kein Grund vor, mit Gayet und nun wiederum mit Schlosser auf den Typus der altägyptischen Isis mit dem Horuskopf zurückzugehen.

Die Etimasie.

Schlosser hat auch die Etimasie von der Ausstellung der kaiserlichen Dienstinstructionen an die Statthalter der Provinzen (der *sacra mandata*) auf einem drapirten Gerüste abgeleitet; ich glaube, dass die von mir vorgelegte Erklärung besser entspricht. Begründeter dürfte die Ableitung des mittelalterlichen Höllenrachens (der in dem Ottonischen Evangeliar noch die Beischrift ‚*abyssus*' trägt) von dem als antike Okeanosmaske geschilderten Abyssus (auf Genesisbildern, in Miniaturen, auf dem Mosaik zu Monreale) sein[5]. Dagegen hege ich ernstliche Bedenken, Schlossers weiteren Aus-

---

[1] Vgl. Fröhner Les médaillons de l'empire romain p. 278. Kenner im ‚Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses' IX 170. Ebd. XI Taf. 4, Nr. 365.

[2] Vgl. Kenner in der Numism. Zeitschr. 1880.

[3] Vgl. Fröhner l. c. p. 292. Schlosser a. a. O. Derselbe beruft sich unter anderm auf das von Strzygowski (Byzant. Denkm. [Wien 1891] I Taf. 1) publicirte Etschmiadzin-Evangeliar, dessen Elfenbeindeckel in der That den thronenden Heiland völlig dem Typus des Consuls nachgebildet, umgeben von den Scenen seines Erdenlebens, und auf der Rückseite die Madonna mit dem Kinde ganz ähnlich der Darstellung der Kaiserin Fausta auf der constantinischen Goldmünze bietet. Für die Nachbildung eines Consulardiptychons spricht hier noch die Abwesenheit des Nimbus und der obere Abschluss der beiden Platten durch zwei einen Kranz mit dem gleichschenkligen Kreuz tragenden Engel (Victorien).

[4] W. Meyer Zwei antike Elfenbeintafeln. München 1879.

[5] Schlosser a. a. O. und ‚Beiträge zur Kunstgeschichte' (Wiener Sitzungsber. 1891, S. 1162), mit Verweisung auf Libr. Carolin. III 23. Dazu Beissel Ott. Evang. (Aachen 1886) Taf. 24.

führungen beizupflichten. So will er die in der mittelalterlichen Kunst auftretende Darstellung der Dreifaltigkeit in drei zu einem Haupte verbundenen Gesichtern auf die dem Ianus bifrons und altslawischen Götzen verwandte Darstellung eines bärtigen dreigesichtigen Gottes auf dem gallisch-römischen Altar von Dennepy[1] zurückführen. Desgleichen stimmt er Usener und Wirth zu, welche unter der hl. Pelagia die Aphrodite-Astarte und unter der hl. Irene und Barbara die Danaë suchen[2]. Ebenso ist ihm die Entstehung der St. Georgslegende aus dem in Aegypten blühenden Horuscult zweifellos[3] — alles Dinge, welche mit mancherlei überraschenden Analogien plausibel gemacht werden können, denen ich aber weit entfernt bin den Werth von der Wissenschaft zugewonnenen Thatsachen beizumessen. Bei den auch von mir bereitwillig zugestandenen Anlehnungen an die profane Kunst, wie bei der Herübernahme der *Liberalitas Augusti,* handelt es sich nirgends um die Entlehnung von Ideen, sondern nur um deren Einkleidung, um die Mittel ihrer Aussprache und ihrer Versinnlichung. Der Inhalt ist in allem Wesentlichen altes, unbestreitbares Eigenthum der christlichen Gemeinde, in der biblischen Grundlage gegeben. Was entlehnt wird, ist der Vortrag dieser Ideen; hier handeln Künstler und Dichter nach gleichen Grundsätzen und Anregungen, indem sie die Einfachheit älterer Vorstellungen durch solche ersetzen, die sich aus der gesammten Atmosphäre des diocletianisch-constantinischen Hofes mit seinem neuen, den asiatischen Despotien entlehnten Pomp, seiner Hierarchie und seinem Titelwesen, seinem ganzen rituellen Prunk ergaben. Die durch die engen Beziehungen der Kirche zu diesem seit 312 christlich gewordenen Hofe bedingten veränderten Anschauungen spiegeln sich in den Repräsentationsbildern der Mosaiken ebenso wieder, wie die einfachen und naiven Compositionen der Coemeterialkunst die ewig unvergessliche erste Jugendzeit der Gemeinde ausgesprochen hatten.

Eine Reihe von Einzelheiten sind im Anschluss an das bisher Vorgelegte noch zu erledigen, ehe wir diesen Abschnitt über die Ikonographie der altchristlichen Kunst abschliessen dürfen. Haben wir von dem Verhältniss der altchristlichen Kunst zur heidnischen zu sprechen, so lässt sich die Frage nicht umgehen, wie sich das Christenthum der ersten Jahrhunderte zu der Darstellung des Nackten verhielt. Zahlreiche Aeusserungen der Väter, von Clemens Alexandrinus bis auf die trullanische Synode (692) herab, lassen keinen Zweifel daran, dass die die Sinnenlust reizenden und unanständigen Gemälde als unerlaubt galten und man Kunst und Künstler nicht von der Verpflichtung freisprach, das zu beachten, was der Herr hinsichtlich der Aergernisse gesagt hatte (Matth. 18, 7). Hatten doch auch heidnische Autoren das Ueberhandnehmen lasciver Bilder beklagt. Wenn man nun festhalten muss, dass das sittliche Gefühl der alten Christen keineswegs abgestumpft war, so muss auf der andern Seite auch zugegeben werden, dass es, wie heute noch der ganze Süden, weit entfernt war von der Prüderie späterer Zeiten und nordischer Anschauungen. Klima und Gewohnheit brachten das mit sich. Es

Darstellung des Nackten.

[1] Vgl. Bulliot et Phiollier La mission et le culte de St. Martin d'après les légendes et les monuments populaires dans le pays éduen. Étude sur le paganisme rural. Autun et Paris 1892, p. 149, fig. 75.

[2] Usener Die Legende der hl. Pelagia. Lpz. 1882.

[3] Betreffs der St. Georgslegende s. unten Buch IV. u. Bd. II. — Gutschmid Die Sage vom hl. Georg (Bericht der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1861, S. 175). — Clermont-Ganneau in der Rev. archéol. 1876. 1877. — Mayer in dem Bericht der Philologenversammlung zu Görlitz 1889.

ergab sich daraus, dass man selbst an heiliger Stätte unbedenklich die decorativen nackten Genien, Personificationen u. s. w. zuliess oder keinen Anstoss daran nahm, den Ateliers der Bildhauer Sarkophage zu entnehmen, welche nackte Figuren darboten. Es ist ausserdem anzunehmen, dass letztere wol so gestellt wurden, dass anstössige Scenen der Wand zugekehrt waren oder dass solche mit Gips verdeckt wurden. Aber auch bei der Darstellung biblischer und anderer Scenen gingen die christlichen Künstler dem Nackten nicht aus dem Wege, wo es durch das Sujet angezeigt oder bedingt war. Dahin gehörten Adam und Eva im Paradiese, Isaak beim Opfer Abrahams, Daniel in der Löwengrube, Susanna, Tobias, Jonas, Isaias, wie er durchsägt wird, Christi Taufe, die Heilung des Gichtbrüchigen, wozu in den Miniaturen noch andere biblische Geschichten kommen, wie Noe, Joseph und Putiphar, Isaak und Rebekka. Bei einigen dieser Sujets hatte die Nacktheit eine bestimmte symbolische Beziehung. Im übrigen war sie auch hier durchweg nur eine relative.

Der Nimbus. Noch muss einer Entlehnung aus der vorchristlichen Kunst gedacht werden, welche für die christliche aller Zeiten bleibende Bedeutung gewonnen. Es ist die des Nimbus. Die Alten pflegten Götter, vergöttlichte Personen, selbst Personificationen von Städten und Flüssen mit einem den Kopf oder die ganze Figur umgebenden Strahlenkranz zu versehen. Apollo oder Sol, Mercur, später die Kaiserbilder, erfreuten sich unter anderm dieses Vorzuges. Nur allmählich entschlossen sich die christlichen Künstler, dies Motiv zu übernehmen. Dass auch bei ihnen der Nimbus zunächst nur einen allgemeinen Vorzug, nicht den Charakter der Heiligkeit ausdrücken sollte, geht daraus hervor, dass auch die Münzen christlicher Kaiser (wie das Bild Traians auf dem Constantinsbogen), die Mosaikdarstellungen Justinians d. Gr. und seiner Gemahlin Theodora in S. Vitale zu Ravenna, ja der Herodes auf den Mosaiken Sixtus' III in S. Maria Maggiore zu Rom den Nimbus aufweisen[1]. Sehr bemerkenswerth ist das Fehlen desselben auf allen dem 6. Jahrhundert vorausgehenden Coemeterialgemälden. Wir begegnen ihm zuerst auf Goldgläsern, von denen wol noch einige dem 3. Jahrhundert angehören mögen, und wo Christus, seine Wunder verrichtend, diese Auszeichnung trägt (vgl. Fig. 179). Ebenso hat Maria auf Goldgläsern einigemal den Nimbus; auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore erscheint sie bald mit bald ohne denselben. Das Lamm Gottes am Triumphbogen von S. Cosma e Damiano in Rom (530) entbehrt des Nimbus wieder, und während die Apostelfürsten denselben ziemlich früh führen, erscheinen sie wie die anderen Heiligen häufig wieder ohne denselben, so dass man sagen darf: bis zum 7. Jahrhundert bestand eine bestimmte Regel oder Vorschrift hinsichtlich der Verwendung des Nimbus nicht, und es lässt sich daher aus der Anwesenheit oder dem Fehlen desselben kein unbedingter Schluss auf Alter oder Ursprung eines Werkes machen.


Fig. 179. Heilung des Gichtbrüchigen. Goldglas.

Sehr verschieden ist auch die Gestalt des Nimbus. Der die ganze Person umfliessende Strahlenkranz tritt uns, in Anlehnung an die Antike, noch in der christlichen Litteratur des 2. und 3., bezw. 4. Jahrhunderts entgegen. So

[1] Auf einer Miniatur des 10. Jahrhunderts hat selbst der Teufel den Nimbus.

in den vercellesischen apokryphen Petrusacten, so bei Gregorius Thaumaturgos. Auf den ältesten bildlichen Darstellungen ist der Nimbus als ein einfacher Rundreif, der den Kopf umschliesst, gebildet; auf den Mosaiken als goldene Scheibe. Bald ergibt sich die Uebung, Christus durch einen doppelten Reif (wie auf einem Fresco in S. Ciriaca) und durch ein in den Reif eingesetztes Monogramm (in S. Aquilino in Mailand, mit dem A ω; Fig. 180) oder ein in derselben Weise angebrachtes, mit Edelsteinen geschmücktes Kreuz (die *Crux gammata;* so in S. Agata Maggiore in Ravenna; vgl. Fig. 181) auszuzeichnen. Daneben erhält sich indessen noch der weite, in den Farben des Regenbogens strahlende Nimbus, wie auf dem Brustbild des Herrn am Triumphbogen von S. Paolo (441). Den monogrammatischen Nimbus kann man in einem Goldglas vorgebildet sehen, wo hinter dem Kopf des Laurentius die Ecken des Monogramms ohne den Reif heraustreten. Die Anbringung des Monogramms oder des Kreuzes hat wol nur denselben Zweck der Charakterisirung wie die Beisetzung des MP ΘY auf den byzantinisirenden Madonnenbildern des Mittelalters. Eine besondere Beziehung auf Matth. 24, 30 kann darin nicht gefunden werden. Lebende Personen werden auch schon ziemlich frühe, wie auf einem Grabstein zu Aquileja der Taufende, mit dem Nimbus versehen, der zur Unterscheidung derselben von Solchen, welche *ex statu vitae* geschieden sind, quadratisch geformt wird[1]. Das Mosaik am Triclinium Leo's III zeigt Papst und Kaiser mit solchen viereckigen, den hl. Petrus dagegen mit rundem Nimbus. Dieselbe Unterscheidung bietet eine Miniatur von Montecassino, wo der Abt den viereckigen, St. Benedict den runden Heiligenschein trägt (Fig. 182). Selbst polygonale Nimben kommen vor[2]. Der mandelförmige Strahlenkranz, welcher den Christus der romanischen Kunst meist umgibt, wird erst auf späteren Mo-



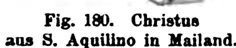


Fig. 180. Christus aus S. Aquilino in Mailand.



Fig. 181. Christus. Mosaik aus S. Agata Maggiore in Ravenna.



Fig. 182. Miniatur aus Montecassino.

[1] Vgl. Garrucci I 96, tav. 279². 282. [2] Ibid. tav. 280².

saiken[1] und Werken der Kleinkunst[2], wie auf den Ampullen von Monza, beobachtet (also circa 600). Die Bezeichnung desselben als mystische Mandel, *Mandorla, Vesica piscis,* Osterei gehört dem Mittelalter an[3].

X.

Nur wenige Worte noch über die Technik und den ästhetischen Werth der altchristlichen Malerei.

Technik der altchristl. Malerei.

Wir besitzen aus den ersten sechs Jahrhunderten nur Reste monumentaler Malerei; dass die Christen auch Tafelgemälde besassen, kann nicht zweifelhaft sein und wird uns in der That überliefert[4]. Es lag in der Natur dieser Erzeugnisse, dass sie dem Verderben leichter als die im Schooss der Erde geborgenen Denkmäler anheimfielen. Aber welches, wird man fragen, war das technische Verfahren, dessen sich die Christen bei ihren Katakombengemälden bedienten? Es ist selbstverständlich kein anderes gewesen als dasjenige, dessen man sich in der profanen Kunst bediente. Die Aufdeckung zahlreicher Reste der letztern in den verschütteten Städten Campaniens und, in unserer Zeit, in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin wie in den Gräbern der Via Latina hat bekanntlich umfassende Untersuchungen über die bei diesen Bildern angewandte Maltechnik hervorgerufen, welche, bis in die jüngste Gegenwart fortgesetzt, noch immer zu keinem abschliessenden Resultat geführt zu haben scheinen. Man nimmt in der Regel an, dass in den pompejanischen Wandmalereien fast ausschliesslich mineralische Farben zur Anwendung gelangten. Von animalischen Stoffen kommen indessen der Saft der Purpurschnecke und das aus Knochen oder Elfenbein gefertigte Schwarz, von vegetabilischen noch das Kohlenschwarz in Betracht. Kreideweiss, Ockergelb, Orange mit Mennig, gebrannter (brauner) Ocker, Kupferoxydblau waren die üblichen Farben, über deren Auftrag uns Vitruv (VII 3, 5) nähern Bericht gibt. Der Bewurf der zu bemalenden Wandfläche mit einer Kalkschichte, der Ueberzug dieser durch verschiedene Lagen von Kalkmörtel und Marmor- oder Gipspulver, das Festschlagen und Glätten der obersten Schichten mit dem Schlagholz waren die ersten Manipulationen, die der Maler vorzunehmen hatte. Er trug dann entweder seine mit Wasser angefeuchteten Farben auf die noch feuchte Wand auf *(al fresco)*, so dass eine chemische Verbindung der Farben mit dem Kalkverputz eintrat, oder er gab seinen Farben einen Leimzusatz als Bindemittel und trug sie auf die trockene Fläche auf *(a tempera)*. Eine dritte Technik, die enkaustische Malerei, bestand darin, dass mit Wachs oder Harz versetzte Farben mittels glühender Eisen eingebrannt wurden. Man nahm früher an, dass dies Verfahren nur bei Tafel- und Staffeleigemälden zur Anwendung gelangte. Das Malen mit sogen. punischem (d. i. zersetztem) Wachs, das mit Wasser mischbar war und wobei die gemalten Figuren, Ornamente u. s. f. durch nachheriges Erwärmen grosse Festigkeit erlangten, scheint aber nach den neuesten Untersuchungen[5] gerade auch bei der Wand-

---

[1] Garrucci tav. 284. 293.

[2] Ibid. tav. 420[4]. 430[5. 10]. 435[1].

[3] Vgl. Real-Encykl. II 496. Didron Iconogr. de Dieu p. 1—146. J. P. Richter in der Allgem. ev.-luth. Kirchenzeitung 1877, Nr. 25. V. Schultze Archäol. Stud. S. 63. 205. 208. 216.

[4] Vgl. über Tafelgemälde des 6. Jahrhunderts E. Müntz Étude sur l'histoire de la peinture (Paris 1882) p. 22.

[5] Ich verweise hiermit auf die Mittheilungen Ernst Bergers im Münchener Architekten- und Ingenieuren-Verein, 31. März 1894 (Allgemeine Zeitung 1894, Beilage

malerei platzgegriffen zu haben; zum Theil so, dass die ganze Wand vorerst mit dem punischen Wachs bestrichen, durch Wärmepfannen erhitzt und mit demselben Bindemittel ausgemalt wurde.

Kunstwerth der altchristlichen Malereien.

Die Stellung, welche unsere altchristlichen Bildwerke hinsichtlich ihres absoluten Kunstwerthes einnehmen, ist allerdings, soweit wir nach dem uns erhaltenen Monumentenschatz zu urteilen in der Lage sind, keine hohe. Die christliche Kunst tritt in einem Augenblicke ins Leben, wo die antike Cultur und Kunst sich bereits entschieden dem Niedergange zuzuneigen beginnen: man kann von ihr nicht verlangen, dass sie sich auf der Höhe des augustischen und hadrianischen Zeitalters behauptete oder gar Werke schuf, welche an innerm Werthe sich den grossen Schöpfungen der griechischen Blütezeit näherten. Auf der andern Seite muss man so gerecht sein, anzuerkennen, dass die noch zu Ausgang des 1. oder in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts entstandenen Coemeterialgemälde sehr gut den Vergleich mit dem aushalten, was die gleichzeitige profane Kunst leistete oder was die damals eben verschütteten Leistungen der campanischen Localkunst darzubieten hatten. Wir werden sehen, dass das letzte Aufflackern antiker Kunstleistung in den Miniaturen des 5. und 6. Jahrhunderts sowie in der musivischen Malerei gerade unter den Händen der christlichen Künstler platzgreift: genau so, wie die letzten selbständigen Regungen antiker Poesie dem Christenthum angehören. Es bewährt sich hier derselbe Parallelismus zwischen Litteratur und Kunst, auf den wir so manchesmal aufmerksam zu machen haben. Es ist ganz richtig, was Boissier sagt: Die Christen entlehnen ihren Vorgängern ihre ganze Technik und schaffen mit christlichen Ideen classische Verse. Die Armut und Kläglichkeit mancher der uns erhaltenen Reste darf nicht zu der Annahme verführen, als habe es den gebildeten Elementen der Christenheit im 4. und 5. Jahrhundert an Empfindungsvermögen für das Schöne und an ästhetischer Urteilskraft gefehlt: wäre das der Fall gewesen, so hätten Schöpfungen wie die Basilika des constantinischen Zeitalters und die Mosaikmalerei von Rom und Ravenna nicht aus dem Schooss dieser Gemeinden hervorgehen können. Gegen diese Annahme spräche allein schon die merkwürdige Thatsache, dass gerade jetzt in der christlichen Litteratur das Naturgefühl zum erstenmal durchbricht. Wir wissen jetzt sehr gut, dass die Empfindung für das Naturschöne auch den Alten nicht gefehlt hat. Aber was früher nicht ins Bewusstsein getreten, das trat jetzt hervor, nachdem in der gesammten geistigen und sittlichen Anschauung der Welt, in den zartesten Gefühlen und Ahndungen so tiefgreifende Veränderungen eingetreten waren. Es ist das Verdienst Alexander von Humboldts, zuerst darauf hingewiesen zu haben, wie es die christliche Richtung des Gemüthes war, welche aus der Weltordnung und Schönheit der Natur die Grösse und die Güte des Schöpfers zu beweisen unternahm, und wie in den Schriften der Kirchenväter, vorab der hll. Basilius und Gregorius von Nazianz, in den Schilderungen der Landschaft und des Waldlebens Gefühle ausgesprochen werden, welche sich mit denen der modernen Zeit inniger verschmelzen als alles, was uns aus dem griechischen und

---

Nr. 76). Vgl. ausserdem Donners Abhandlung in Helbigs ‚Wandgemälde Campaniens'. Mau Vortrag im Archäologischen Institut, 13. December 1878 (daraus Archäologische Zeitung 1879, S. 166 f.). Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Leipzig 1879 f.

römischen Alterthum überkommen ist[1]. In den verwilderten Jahrhunderten der Völkerwanderung haben die letzten Vertreter römisch-christlicher Bildung, die Cassiodor, Sidonius, Venantius Fortunatus, das hoilige Feuer dieser Empfindung sich noch bewahrt und in zahlreichen Stellen ihrer Schriften ausgesprochen. Freilich, das künstlerische Vermögen jener Zeit und ihrer zerfallenden Gesellschaft war nicht mehr im stande, diesen Gedanken und Empfindungen nachzukommen. Aber unter der Asche der zusammenstürzenden Römerwelt lebten die Funken fort, welche kommenden Geschlechtern Licht und Wärme geben sollten.

[1] Al. v. Humboldt Kosmos II (Ausgabe von 1847) 26. 111. — Vgl. dazu jetzt die schöne Studie Alfr. Biese's: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit.[2] Leipzig 1892. Ferner Zeitschrift für bildende Kunst I 50. Friedländer Sittengeschichte II 180. 188. 211 f.: III 133.

Viertes Buch.

Die altchristliche Sculptur.

I.

IN der vorconstantinischen Zeit sehen wir die christliche Sculptur hinter der Malerei vollkommen zurücktreten. Erst mit dem Sieg der Kirche erhebt sie sich, um in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, in den Provinzen bis ins 5. Jahrhundert hinein, ihre Hauptblüte zu entfalten. Bald nach dem Sturze des Westreiches sehen wir sie verfallen; an grossen Aufgaben und an Fähigkeit, solche zu bewältigen, fehlt es alsbald; das plastische Leistungsvermögen zieht sich mehr und mehr auf den Betrieb der sogenannten technischen und Kleinkünste zurück. Seltenheit der plastischen Werke.

Die Ursachen dieser Erscheinungen liegen zu Tage. Zunächst muss mit dem Umstande gerechnet werden, dass plastische Werke aller Art leichter als die in den Coemeterien durch Verschüttung gesicherten Gemälde der Zerstörung preisgegeben waren. Man darf annehmen, dass der Procentsatz der auch vor Constantin geschaffenen Sculpturwerke der Christen viel beträchtlicher war als derjenige ist, welcher die uns erhaltenen im Verhältniss zu den Gemälden aufweisen. Aber auch zugegeben, dass thatsächlich vor 312 die Sculptur bedeutend hinter der Malerei zurücktrat, so braucht man nicht weit nach den Gründen dieser Erscheinung zu suchen. Plastische Werke waren damals wie heutzutage eine kostspielige Sache. Die Beschaffung figurirter Sarkophage lag gewiss den Privatpersonen ob, welche für sich oder die Ihrigen diese Begräbnissweise wählten. Da die weitaus grösste Zahl der Gläubigen sicher den unbemittelten Ständen angehörte, ergab sich von selbst, dass nur wenige Gemeindemitglieder an eine solche Auszeichnung denken konnten. Die Coemeterialgemälde dagegen wurden, wie man im allgemeinen wird annehmen dürfen, auf Kosten der das Coemeterium besitzenden Gemeinde oder Fraternitas hergestellt. Es kam hinzu, dass die Aufstellung nichtsepulcraler Sculpturwerke in Wohnungen, Basiliken u. s. f. über der Erde angesichts der Arcandisciplin und in den Zeiten der Verfolgung bedenklich sein musste. Endlich konnten derartige Bildwerke, wie auch die Sarkophage, nicht unter der Erde, in dem schützenden Dunkel der Katakomben, ausgeführt werden. Man bedurfte zu ihrer Herstellung des Lichtes des Tages und wohleingerichteter Ateliers. In der ganzen Zeit der Verfolgung war damit ihre Beschaffung ausserordentlich erschwert, oft unmöglich gemacht; und das um so mehr, als die Christen thatsächlich beim Ankauf ihrer Sarkophage von den Allen zugänglichen Ateliers und Verkaufsstätten vielfach abhängig waren. Das geht aus der Thatsache hervor, dass, wie sie halb fertiggestellte Epi-

taphien mit dem D · M der Heidenwelt kauften, so auch manche Sarkophage übernehmen mussten, deren figuraler Schmuck ihren Ueberzeugungen oder Absichten nicht entsprach. Sie halfen sich, wie schon erwähnt, in solchen Fällen damit, dass sie die anstössigen Bildwerke wegmeisselten oder die von denselben eingenommene Seite des Sarkophags nach der Wand zu stellten.

Statuarische Schöpfungen. Es kann endlich nicht verkannt werden, dass die polytheistischen Neigungen der sie umgebenden Heidenwelt die Christen doch vielfach gerade gegen statuarische Werke misstrauisch und ablehnend stimmen musste. Wir haben Beispiele kennen gelernt von Kirchenschriftstellern, welche, wie Tertullian und Eusebius, in dieser Beziehung einem ausgesprochenen Rigorismus und einem einseitigen Spiritualismus huldigten. Gleichwol bestätigt gerade Eusebius den Gebrauch, welchen der christlich gewordene kaiserliche Hof selbst von statuarischen Darstellungen machte. So liess sich nach seinem Berichte Constantin d. Gr. in Rom nach dem Sieg an der Milvischen Brücke eine Bildsäule mit dem heilbringenden Zeichen des Kreuzes in der Hand setzen [1]. Auf den Brunnen und öffentlichen Plätzen Constantinopels prangten vergoldete Broncestatuetten, welche bald den guten Hirten zwischen seinen Lämmern, bald Daniel unter den Löwen — also, wie es scheint, symmetrische und sich entsprechende Gruppen — vorstellten (Vit. Const. III 49). In der Chalce soll dann Constantin eine später durch mancherlei Vorkommnisse berühmt gewordene eherne Bildsäule des Herrn errichtet haben [2], und auf dem Forum der oströmischen Hauptstadt sah man ausser den Statuen Constantins, Helena's und geflügelter Engel auch ein grosses Monogramm Christi *(Labarum?)*, welches von den Bildsäulen des Kaisers Constantin und seiner Söhne umstellt war [3]. Die Kaiserin-Mutter Helena war auch in der Hagia Sophia durch eine Elfenbeinstatue verherrlicht [4]. Der Lateran besass nach dem Liber pontificalis eine Statue des hl. Johannes Baptista. Eine sehr seltsame Verwendung der Statuen beliebte dem Kaiser Theodosius, welcher, um sie dem Gespötte und der Beschimpfung des Volkes preiszugeben, Standbilder der berüchtigtsten Häretiker, eines Arius, Eunomius, Macedonius, Sabellius, errichten liess [5].

Von all diesen Denkmälern ist uns nichts erhalten. Was das christliche Alterthum uns an statuarischen Schöpfungen hinterlassen hat, ist sehr wenig, aber dies wenige verdient, dass wir einige Augenblicke dabei verweilen.

Der gute Hirt. Wir haben seiner Zeit darauf hingewiesen, wie früh die Darstellung des guten Hirten innerhalb der christlichen Gemeinde Beliebtheit und Verbreitung gewonnen hatte. Bezeichnend ist nach dieser Richtung, dass die ältesten uns erhaltenen Reste statuarischer Kunst unter den Christen der ersten drei oder vier Jahrhunderte dieses Sujet wiedergaben. Rom besitzt fünf Statuen des guten Hirten; in Constantinopel und Griechenland sind drei andere nachgewiesen; dazu kommt ein Exemplar in Sevilla (Palast Medinaceli), welches Hübner und Ficker bekannt gemacht haben. Von den römischen Statuen

[1] Hist. eccl. IX 9. 10. 11; Vit. Const. I 40; L. C. IX 8. Diese Angabe des Kirchenhistorikers unterliegt nicht bloss, wie Brieger (Zeitschr. für Kirchengesch. IV 200) dargethan hat, manchen Bedenken von seiten der historischen Kritik. Die Aufstellung eines ausgebildeten Kreuzbildes in Rom um 312 muss angesichts der jetzt bekannten Entwicklung der Kreuzesdarstellung als äusserst unwahrscheinlich bezeichnet werden. Eusebius' Zuverlässigkeit, namentlich im ‚Leben Constantins', ist mit Recht sehr bezweifelt worden.

[2] Theophan. I (ed. Bonn.) 439. — Banduri Imp. or. I 21.

[3] Banduri l. c. I 33.

[4] Ibid. I 39.

[5] Ibid. V 261.



Fig. 183. Statuette des guten Hirten im Lateranmuseum.

befinden sich zwei im Christlichen Museum des Lateran; die eine, von unbekannter Provenienz, gehört den Anfängen des 3. Jahrhunderts an. Die Statue, oft reproducirt (Fig. 183)[1], ist von den Knieen ab und an den Armen

[1] Phototypie bei DE ROSSI Bull. 1887, tav. 12. — GARRUCCI tav. 428[5]. — ROLLER tav. 40[2].

sowie am Kopf des Lammes restaurirt. Der Pastor, sehr jugendlich gebildet, trägt das Lamm auf den Schultern, dessen Füsse er je mit einer Hand fasst und dem er das Haupt zukehrt. Er trägt die kurze, ärmellose Tunica, welche einen Theil des Oberkörpers bloss lässt (die Exomis); am Halse hängt die Schäfertasche. Diese Statuette bietet den ersten und weitaus schönsten Typ der Pastorbonus-Darstellungen. Mit der entsprechenden künstlerischen Freiheit in der Behandlung der Details kehrt er in den meisten Wiederholungen des Sujets auf Gemälden, Reliefs, Broncen, Graffiti und Gläsern wieder. Viel weniger edel erscheint der zweite Typus, wo der Pastor bonus mit der Aermel-Tunica bekleidet ist und, während die Linke freibleibt, mit der Rechten die Füsse des Lammes auf seiner Brust zusammenhält. Diesen Typus veranschaulicht uns die zweite der lateranensischen Statuetten[1], und ihn wiederholen die im Bereich der griechischen Kirche bisher nachgewiesenen Exemplare und dasjenige des Herzogs von Medinaceli. Von den griechischen Exemplaren befindet sich das erste, durch Dumont bekannt geworden[2], im Museum der hl. Irene in Constantinopel; es wurde wahrscheinlich in Thracien ausgegraben[3] (vgl. Fig. 184). Ein zweites Exemplar wurde in Athen gefunden und dem Museum an der Via Patissia einverleibt[4]; ein drittes befindet sich im Museum zu Sparta[5]. Den nämlichen Typus repräsentirt ein kürzlich (um 1887) bei der Porta Ostiensis, wo einst das Oratorium des hl. Euplus stand, gefundenes Fragment, welches von de Rossi ins 3. oder den Beginn des 4. Jahrhunderts gesetzt wird[6]. De Rossi nimmt an, dass dieser Typus eine Nachbildung der von Constantin in Byzanz aufgestellten, von Eusebius erwähnten Broncestatue



Fig. 184. Statuette des guten Hirten im Museum der hl. Irene zu Constantinopel.

[1] Perret VI pl. 4. — Roller pl. 40[1].
[2] Bull. 1869, p. 44 sg.
[3] Garrucci tav. 428[6].
[4] Homolle in Rev. archéol. 1876, p. 297 s. — Bayet Rech. — Garrucci tav. 428[7].
[5] Dressel in Bull. 1879, p. 34 sg.
[6] Bull. di arch. crist. 1887, p. 136, tav. 11 und Abbildung p. 138. Bullettino della Commissione comunale di Roma 1889, p. 131 sg.

des guten Hirten darstelle. Dieser Annahme widerspricht indessen die Thatsache, dass Exemplare dieses Typus sich nicht bloss auf der Balkanhalbinsel, sondern auch im Occident vorfinden und dass nach de Rossi's eigenem Zugeständniss das an der Porta Ostiensis gefundene älter und in der Ausführung besser ist als diejenigen, welche sich auf griechischem Boden aufweisen lassen. Den ersten Typ reproducirt auch ein viertes römisches Exemplar, das dem Museo Kircheriano gehört[1], während ein 1870 unter der Basilika von S. Clemente aufgedecktes Fragment einen erwachsenen, bärtigen Hirten in der Exomis zeigt[2].

Berühmter noch als der lateranensische Pastor bonus ist ein statuarisches Werk, welches allerdings das höchste Interesse der Archäologen und Litterarhistoriker in Anspruch nehmen muss. Es ist die 1551 in der Nähe von S. Lorenzo in Agro Romano gefundene Statue des hl. Hippolytus. Der Fundort ist das Terrain, unter welchem sich einst die von Prudentius in seinem Hymnus auf die *Passio s. Hippolyti* (Peristeph. XI) besungenen Grüfte des hl. Hippolyt befanden und wo in unserer Zeit (1882) bedeutende Reste einer Krypta mit Structuranfängen einer Basilika zu Tage traten. Die von Pirro Ligorio aufgedeckte Statue, jetzt einer der kostbarsten Schätze des Lateranmuseums, stellt einen mit dem Pallium der Philosophen bekleideten sitzenden Lehrer oder Rhetor dar. Kopf, Hände, Brust und Rücken bis zum Stuhl herab gehören einer modernen Restauration an. Die älteren Abbildungen bei Fabricius, Münter, Bunsen geben den Eindruck des Werkes nur schlecht wieder; besser, denke ich, unsere Abbildung (Fig. 185) und auch diejenige bei Peraté (p. 292). Die an den Seiten des Sessels angebrachten Inschriften[3] geben das Verzeichniss der bekannten und einiger verloren gegangener Schriften Hippolyts, der bekanntlich zu Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom lebte und dort, ziemlich allgemeiner Annahme gemäss, mit den vor etwa fünfzig Jahren in einem Athoskloster entdeckten ,Philosophumena' in einen scharfen Gegensatz zu den Päpsten Zephyrinus und Callistus trat, eine Zeit lang Haupt einer schismatischen Partei war, endlich aber als Martyrer im Frieden mit der Kirche endigte und daher jener hohen Verehrung gewürdigt wurde, welche der Hymnus des Prudentius uns bezeugt. Als ein Denkmal dieser Verehrung dürfen wir auch diese merkwürdige Statue ansehen, die einzige, welche in den ersten vier Jahrhunderten einer nicht dem biblisch-apostolischen Kreise angehörenden Persönlichkeit seitens der Christen gewidmet wurde. ,Die Statue des Hippolyt', sagt Döllinger (Hippolytus und Callistus S. 25), ,hat mir immer, noch ehe ich die Aufschlüsse, die das neugefundene Werk (der Philosophumena) über seine Persönlichkeit enthält, ahnen konnte, ein höchst merkwürdiges und ausserordentliches Monument geschienen; es dünkte mich, dass eine ganz besondere, freilich nicht mehr aufzuhellende Veranlassung Freunde und Schüler des Mannes zur Errichtung dieses Denkmals vermocht haben müsse.' Ganz gewiss; denn die von Cobet u. A. geäusserte Ansicht, die Statue habe ursprünglich

Die Statue des hl. Hippolytus im Lateran.

[1] Abgedr. in PERKINS Tusc. sculptores I p. XXXIX.

[2] Bull. 1870, p. 150. — Eine sehr eigenthümliche Verwendung fand das Motiv des guten Hirten in einem kürzlich bei Bonn aufgedeckten Fundstück aus Knochen, welches als Messergriff gedient hatte. Die Schnitzarbeit, von welcher C. KOENEN in den ,Rhein. Geschichtsblättern' 1894, I Nr. 1 eine Abbildung gegeben hat, stellt den Pastor bonus in sehr kurzem Colobium mit dem Lamm auf den Schultern und auf einen Baumast gestützt dar. Sie könnte noch dem 4. Jahrhundert angehören.

[3] Oft herausgegeben, zuletzt von mir Real-Encykl. II 661 f.

einen heidnischen Rhetor dargestellt und sei später durch Einmeisselung der Schriften des Hippolyt zu einer christlichen ‚umgetauft' worden, erscheint deshalb unannehmbar, weil unter diesen Schriften auch des Hippolytus ‚Cyclus paschalis' sich befindet: dieser Ostercyclus, welcher nur von 222—334 läuft



Fig. 185. Statue des hl. Hippolytus im Lateranmuseum.

und dessen Unzulänglichkeit man bald erkannt hatte, konnte nach 334 für Niemand mehr ein Interesse haben. Das Werk kann demnach, was auch die stilistische Behandlung desselben bestätigt, nicht nach dem 3. oder Anfang des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Es fällt also in die Zeit der Verfolgung — vermuthlich in diejenige Alexander Severs —, mithin in eine Zeit, wo an



einen heidnischen
Schriften des Hip
deshalb unannehml
paschalis' sich befi



Fig. 185. Stat

und dessen Unzulänglichkeit n
Niemand mehr ein Interesse h
stilistische Behandlung desselb
4. Jahrhunderts entstanden sei
— vermuthlich in diejenige Al



ıcestatue des hl. Petrus in der Peterskirche zu Rom.
(Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 231.)

die einfache Umwandlung einer heidnischen Bildsäule in diejenige eines christlichen Martyrers gewiss nicht zu denken ist.

Nächst Hippolytus geniesst der hl. Petrus anscheinend frühzeitig den Vorzug statuarischer Darstellung. Jedermann denkt hier zunächst an die berühmte Broncestatue des Apostelfürsten, welche, in dem Mittelschiff der Peterskirche aufgestellt, dort die Huldigungen der Pilger empfängt (Fig. 186). Wir wissen über die Entstehung des Werkes nichts. Die älteste uns erhaltene Nachricht über dasselbe geht nicht über Maffeo Vegio (letztes Viertel des 15. Jahrhunderts) hinaus (Hist. bas. ant. I 4. Act. SS., Iun. t. VIII), nach welchem die Statue ursprünglich im alten Oratorium des hl. Martinus (rechts hinter der Tribüne der Basilika) stand und später durch den Cardinal Olivier in die Kapelle der hll. Processus und Martinianus übertragen wurde. Sie erhielt damals eine Basis mit dem Wappen des Cardinals, der unter Calixt III Primicerius der Peterskirche war, welche unter Papst Benedict XIV durch die jetzige ersetzt wurde. Die in de Magistri's Werk (Act. mart. ad Ostia Tib. p. 350) gestochene Basis mit den durch den Anonymus Einsiedlensis uns erhaltenen griechischen Versen ist ein Phantasiestück, indem, wie längst nachgewiesen, diese Verse nicht zu der Statue gehörten[1]. Eine gänzlich unbeglaubigte Ueberlieferung, welche unter Benedict XIII verzeichnet wird, lässt die Statue unter Leo d. Gr. gegossen werden, der 452 den Iuppiter Capitolinus einschmolz. Demgemäss pflegt man diesen Guss meist dem 5., selbst dem 4. Jahrhundert zuzuschreiben. Schon Didron[2] hat ihn dagegen aus stilistischen Gründen in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts versetzt, und diese Ansicht ist, wie uns scheint, mit zutreffenden Gründen, kürzlich durch Franz Wickhoff, vertheidigt worden[3]. In der That verräth die Behandlung des Mantels nur eine missverstandene Nachahmung antiker Tracht, während der ganze Habitus des Werkes in seiner Verbindung eigenthümlicher Steifheit mit lebensvoller Frische nicht eine alternde, abgebrauchte Formen nur stumpf wiedergebende, sondern auch eine beginnende, mit den Schwierigkeiten noch ringende Kunst verräth. Die weitere Vermuthung Wickhoffs, die Statue sei Arnolfo di Cambio, der 1282 das Tabernakel von S. Paolo fuori le mura schuf, oder einem seiner Schüler zu verdanken, ist gleichfalls ansprechend, und es kann mit Fug und Recht auf Arnolfo's Jungfrau in Orvieto und seine Marmorstatue Karls von Anjou im Senatorenpalast als Gegenstück der Petrusstatue verwiesen werden. Kaum zweifelhaft erscheint, dass der Mantel der letztern (in ungeschickter Weise) jener andern Petrusstatue aus Marmor nachgebildet ist, welche, von Enea Silvio erwähnt, einst im Atrium der alten Peterskirche, innen über der ehernen Eingangsthüre, stand und von Paul V in die vaticanischen Grotten übertragen wurde (Fig. 187). Dort steht sie jetzt noch, unter einem Cosmatenwerk, dessen Sitz einst Benedicts XII Statue einnahm[4]. Hände, Kopf und Schlüssel sind im 17. Jahrhundert erneuert worden. Dass die Statue nicht eine Copie der Bronce ist, wie man vielfach angenommen[5], hat schon A. Mai eingesehen, indem er sie für die ältere erklärt hat. Es fragt sich nur, in welche Zeit sie fällt und ob sie christlichen Ursprungs ist. Wickhoff[6] hält sie für eine als Petrus adoptirte antike Consularstatue, eine

Petrusstatuen.

[1] Vgl. de Rossi Inscr. II 1.

[2] Ann. arch. XXIII (1863) 29.

[3] Zeitschr. f. bildende Kunst. Neue Folge. I (1890) 109 f.

[4] Vgl. Dionysius Crypt. Vat. l. IX. Garrucci tav. 429[1, 2]. — Real-Encyklopädie II 784.

[5] Bunsen und Platner Beschreibung der Stadt Rom II 1, 20.

[6] Wickhoff a. a. O. S. 110.



Fig. 187. Marmorstatue des hl. Petrus in den vaticanischen Grotten.

Ansicht, welcher ich in Ansehung der Behandlung der Draperie, der Fussbekleidung, der ganzen Haltung des Körpers beipflichten möchte.

Ausser diesen Werken ist noch eine dritte Petrusstatue aufgetaucht, ein kleiner, 0,096 *m* hoher Bronceguss, der aus dem Besitz Bellori's in die kurfürstliche Kunstkammer nach Berlin kam, wo er jetzt den königlichen Museen angehört [1] (Fig. 188). Der hier dargestellte bärtige Mann mit dem massiven Monogramm Christi in der Linken wird von den meisten Erklärern als Petrus bezeichnet; doch ist diese Annahme nicht unwidersprochen geblieben (V. Schultze Katak. S. 184).

Was ausser diesen Werken an Resten altchristlich-statuarischer Kunst angeführt werden kann, ist wenig, und dieses Wenige ist zum guten Theil nicht gesichert. So die von Babin im 17. Jahrhundert schon erwähnte, in den Ruinen von Athen gefundene Gruppe, welche von den Einen als Madonna mit dem Kinde, von Anderen als Ceres mit Plutos [2] angesehen wurde; so eine ebenfalls als Madonna mit Kind erklärte Figur, welche Boré in Uskuk, dem alten Prusias ad Hypium, sah. Mit mehr Grund scheint Dumont eine sehr schöne, die classischen Traditionen bewahrende Sculptur zu Miroflio am Marmarameer für eine Darstellung der Madonna zu halten [3]. Wahrscheinlich ist diese Deutung auch bei einem in Athen im Museum der Via Patissia bewahrten Basreliefs, welches die Jungfrau als Orans darstellt, dessen Zustand aber allerdings sehr fragmentarisch ist [4]. Das Werk hat eine auffallende Aehnlichkeit mit einer nach Homolle's Ansicht ins 6. Jahrhundert zu setzenden Sculptur in S. Maria in Porto bei Ravenna, welche angeblich um 1600 auf wunderbare Weise aus Griechenland dorthin gelangte [5]. In Saloniki sah Collignon [6] ein drittes Pendant. Ein sorgfältig gearbeitetes, noch gute Ueberlieferungen bewahrendes Basrelief mit der Darstellung des hl. Demetrius (6. Jahrhundert?) fand Bayet [7] in dem Kloster Xeropotamu auf dem Athos.



Fig. 188. Broncestatue des hl. Petrus im königl. Museum zu Berlin.

[1] Abgeb. bei Bellori Col. March. tav. 27. Garrucci tav. 467. Bartoli Lucerne ant. III tav. 27. Foggini l. c. p. 484. Real-Encykl. II 608; besser im Illustr. Katalog der kunstwissensch. Museen, Bildwerke der christl. Epoche (Berl. 1888) Nr. 1.

[2] De Laborde Athènes I 192.

[3] Rev. archéol. 1870—1871, p. 233; Rapp. sur un voyage en Thrace etc. 2e sér. VI 487.

[4] Bayet Rech. p. 108. [5] Ibid. p. 108 s.

[6] Ibid. p. 109. [7] Ibid.

Höchst bezeichnend ist die Thatsache, dass in den von de Vogüé und Waddington in Syrien erforschten altchristlichen Ruinen die Sculptur nur eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. Wo sie auftritt, wird sie nur zu decorativen Zwecken verwendet, eine selbständige Aufgabe fällt ihr nirgends zu. Statuen und Basreliefs fehlen ganz. Ein Thürsturz in Dana mit Pfauen neben einem Gefäss, von reichem Pflanzenschmuck umgeben; Pflanzenmotive mit geometrischen Mustern an dem Hause des Bildhauers zu Betursa; die Kirchen zu Mudjeleia, El-Barah bieten Vorbilder dieser Richtung[1]. In Antiochien sah J. P. Richter (Mos. von Ravenna S. 131, Anm. 1) ein Relief mit Adam und Eva, ‚die einzigen figürlichen Darstellungen, welche er in den Ländern des Orients nachweisen könne'. Indessen rührt dieses Relief wol von einem Sarkophag her. Viel wichtiger sind einige africanische Funde der neuesten Zeit: der von 1881 mit der sitzenden Madonna und dem Kinde auf dem Schoosse[2], und der neuere mit den Hirten und dem Engel, über welchen Delattre[3] berichtet. In Kleinasien scheint der plastische Schmuck der Kirchen hier und da etwas reicher zu sein. So in der Kirche zu Aladja in Lycien, wo Engel das Bild des Herrn tragen und der hl. Michael die besiegten Dämonen niedertritt[4]. In Cilicien, zu Korykus und Anazarbe, sah Langlois verschiedene Sculpturreste, die er leider nicht näher beschreibt[5]. Ein Stück von einer Thürverkleidung in Ephesus scheint irgend einen Martyrer darzustellen. Wood sieht hier das Grab des hl. Lucas[6]. Beim Neubau der Hagia Sophia verwendete man nach Paulus Silentiarius figurirte Capitelle mit den Gestalten des von Engeln umgebenen Erlösers, der Propheten, Apostel, Maria's[7]; wie es scheint, waren in solcher Weise auch Scenen aus dem realen Leben dargestellt, worauf wenigstens einige das Landleben erzählende, angeblich aus der Hagia Sophia stammende Reliefs im Museum der hl. Irene schliessen lassen[8]. Der Ambo war mit Blumen und Bäumen verziert, die heiligen Brunnen mit Leoparden, wasserspeienden Löwen, Hirschkühen[9]: wie man sieht, waltete die rein decorative Absicht vor, und man sah bereits von der plastischen Darstellung des menschlichen Körpers mehr und mehr ab. Man war also hier schon einen bedeutenden Schritt weiter in der Entfernung von der Uebung der ältern Kunst gegangen als in einem benachbarten Werke, welches bei seinem Umfange und seiner trefflichen Erhaltung als Hauptzeuge jener Zeit betrachtet werden muss, in welcher sich der Uebergang von der römisch-christlichen Kunst des constantinischen Zeitalters zu einer vorwaltend conventionellen Richtung vollzog. Das ist der Ambo zu Saloniki, der an seiner halbkreisförmigen Aussenseite die Geschichte der Magier in zwei Scenen, der Reise unter Führung des Sternes und der Darbringung der Gaben vor dem Kinde, bietet, welche das Bild des guten Hirten inmitten seiner Schafe umgeben. Die mangelhafte Bildung der Gruppen, das Abweichen von der Einfachheit des evangelischen Berichtes, die Einschiebung eines Engels, der als Vermittler zwischen die Madonna mit dem Kinde und die ankommenden Magier tritt, die Anordnung der die Figuren trennenden Arcaden, die dadurch bewirkte Herauslösung der Person Christi

Sculpturwerke im Orient.

[1] De Vogüé p. 6, pl. 43. 45. 50.
[2] Bull. 1884—1885, p. 49, tav. 1—11.
[3] Revue de l'art. chrét. 1889, p. 138.
[4] Texier et Pullan L'architecture byz. p. 184. — De Laborde in Rev. archéol. 1847, p. 174.
[5] Rev. archéol. 1855, p. 129; 1856, p. 365. Vgl. Bayet l. c. p. 111.
[6] Discov. at Ephesus p. 56.
[7] Descr. Sanct. Sophiae V (ed. Bonn.) 691 sq.
[8] Rev. archéol. XXII (1870—1871) 222.
[9] Banduri Ant. Constantinop. IV 218 sq.

und der Madonna aus dem Zusammenhang der Action: das sind alles Züge, welche bereits eine namhafte Distanz von den römischen Werken des 4. Jahrhunderts markiren und stark an die entsprechende Composition in S. Apollinare in Classe erinnern (Fig. 189). Ich setze das Werk daher auch eher in den Ausgang des 5. als ins 4. Jahrhundert [1]. In Ravenna haben sich ausser den gleich zu besprechenden Sarkophagen noch einige Reliefs erhalten, die hier erwähnt seien: eine in Hochrelief behandelte Statue, angeblich des Kaisers Constantin, in S. Vitale, gewiss ein Werk des 4. Jahrhunderts; dann in S. Apollinare in Classe zwei Reliefs am Campanile, Maria sitzend (und spinnend) mit dem Engel der Verkündigung, beide mit Nimben, wol auch noch 5.—6. Jahrhundert (von Lehner und Liell nicht angeführt); weiter über der Thüre des Campanile, unter einem Spitzgiebel, ein Brustbild der Madonna mit über der Brust gekreuzten Armen, unter ihr der bartlose Christus mit dem Buch, inmitten von sieben Aposteln, wol noch 6. Jahrhundert.



Fig. 189. Ambo zu Saloniki.
(Nach Bayet Mémoire sur une mission au Mont Athos.)

Als eine Particularität der koptischen Grabstätten, wie sie in Achmim ausgegraben wurden, können die gleich den altägyptischen Mumienstatuetten aus glasirtem Biscuit als Todtenbeigabe benutzten kleinen Statuetten des Lazarus (aus Zinn gegossen) erwähnt werden, deren sich eine bei Forrer [2] abgebildet findet.

II.

Sarkophage. Die Betrachtung all dieser Reste gibt uns kein irgendwie gesichertes Bild der Leistungen altchristlicher Kunst auf dem Gebiete der Plastik. Ein solches

---

[1] Vgl. Bayet l. c. p. 105; Bibl. des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome I (1876) 249.

[2] Frühchristliche Alterthümer S. 16, Taf. 13 [19].

gewinnen wir erst durch das Studium der Sarkophage. Erst hier zeigt sich, zunächst in der Composition, ein gewisser selbständiger Geist, in der Ausführung ein Vermögen, welches sich mit den gleichzeitigen Arbeiten der profanen bezw. heidnischen Sepulcralkunst vergleichen lässt und welches diesen Vergleich sehr gut, ja siegreich besteht.

Art der Todtenbestattung.

Es kann, so anziehend der Gegenstand auch ist und so vielfach derselbe die kunstarchäologischen Fragen berührt, hier nicht näher auf die Todtenbestattung bei den alten Christen im allgemeinen und auf ihre Details eingegangen werden[1]. Das Nothwendigste ist bereits in dem Abschnitt über die Katakomben gesagt worden. Wir haben gesehen, dass die Beisetzung der Leichen entweder *sub dio,* d. h. in Grabfeldern ähnlich unseren heutigen Kirchhofanlagen, oder in unterirdischen Krypten, Katakomben, geschah. In dem einen wie in dem andern Fall waren die Formae und Loculi für die einzelnen Leichen durch einen dachförmigen Ueberbau, bezw. durch Ziegelwände geschieden (vgl. Fig. 190). Das Aufeinanderlegen der Leichen (die *superpositio corporum*) war durchaus verpönt, und manche Inschriften sprechen den Abscheu der alten Christen vor solcher Missachtung aus. Fraglich muss erscheinen, ob die Leichen in den Formae oder Loculi regelmässig oder durchschnittlich in einen Holzsarg gebettet beigesetzt wurden. Dass die in den Katakomben gefundenen Gebeine ohne solche erscheinen, ist an sich kein Beweis gegen den Gebrauch von Holzsärgen, da diese fast immer der Zerstörung anheimfallen mussten. Die Verwendung von Holzsärgen in einzelnen Fällen kann nicht zweifelhaft sein: die hl. Caecilia wurde in einem Sarg von Cypressenholz beigesetzt, der in einen Marmorsarkophag verschlossen wurde[2], und gleiches bezeugten die Erhebungen beim Grabe des hl. Paulinus in Trier. Auch die hl. Radegundis wurde nach Gregor von Tours in einem Holzsarg beerdigt. Indessen wurden die Leichen offenbar auch häufig unmittelbar in den Steinsarg gelegt, der dann zuweilen Oeffnungen erhielt, aus denen die wässerigen Theile des Cadavers abflossen. Die Sarkophage waren entweder aus gewöhnlichem Sandstein oder aus Marmor, zuweilen aus Terracotta und auch aus Blei hergestellt. Diejenigen aus gebrannter Erde zeigen senkrechte Wände,

Fig. 190. Formae sub dio.



[1] Vgl. Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 885 und die daselbst angeführte Litteratur, welche freilich die Sache noch in keiner Weise erschöpfend behandelt hat.

[2] De Rossi Roma sotterranea II 124.

eine Rundung am Kopfende, oben eine Rinne zur Aufnahme der Verschlusssteine. Ein Exemplar solcher Art fand sich in der Vigna Codini bei S. Sebastiano, andere in dem ältesten Theil von S. Domitilla. Die Thonsärge verschwinden übrigens schon seit Ende des 2. Jahrhunderts. Ungefähr ein Jahrhundert später finden wir den Gebrauch der Bleisärge bei Christen. Von den Martyrern Abdon und Sennen wird erwähnt, dass ihre Gebeine *‚in arca plumbea‘* verschlossen wurden [1]. Im Jahre 1866 wurde ein solcher Bleisarg in Modena gefunden, was Cavedoni Anlass gab, sich mit dem Gebrauch der Bleisärge bei den Christen des 3. bis 4. Jahrhunderts zu beschäftigen. Andere derartige Funde wies de Rossi in Terni, Arles und anderwärts nach, namentlich aber konnte er auf zwei sehr merkwürdige Exemplare verweisen, welche zu Saida in Phönicien zum Vorschein kamen und von denen der eine eine Psyche, der andere das Monogramm ☧ und das Wort ΙΧΘΥϹ darbietet (Fig. 191) [2]. Die Umrahmung dieses Sarkophags besteht aus einer überaus feinen und geschmackvollen Bordüre aus Weinlaub, Vögeln u. s. f., so dass dies Denkmal zu den erlesensten Resten unserer altchristlichen Sculptur zu zählen ist. Sowol de Rossi als Renan setzen es noch ins 3. Jahrhundert; Jener, indem er hinzufügt, dass das Auftreten des Monogrammes vor Constantin nicht durchaus undenkbar sei. Gewiss nicht; aber da es vor dem 4. Jahrhundert vorläufig nicht nachgewiesen ist, wird man wol sicherer gehen, auch dieses Denkmal nicht früher anzusetzen.



Fig. 191. Bleisarg aus Saida. (Nach de Rossi.)

Weit allgemeiner aber war der Gebrauch der Stein- bezw. der Marmorsärge. Dieselben waren zuweilen auch durch eine verticale Scheidewand für zwei Personen hergerichtet, durchschnittlich mit einem Deckel aus gleichem Material oder auch aus Ziegelplatten geschlossen. Die Inschrift war entweder in diese Deckplatten eingelassen oder lag auf der Brust des Todten, wenn

[1] De Rossi Roma sotterranea II 63.

[2] Cavedoni Ragguaglio arch. di un gruppo di sepolcri antichi. Mod. 1866. — De Rossi Bull. 1866, p. 76; 1873, p. 77 sg., tav. 4. 5. — Renan Mission de Phénicie p. 427 s., pl. 60. — Bayet Rech. p. 112.

sie nicht an der vordern Aussenseite des Sarkophages angebracht war. Man versenkte die Sarkophage entweder unter die Erde oder stellte sie in einer Wandnische auf; die Arcosolien sind eine einfache Nachbildung solcher Sarkophagnischen. Jene allereinfachste, jedes Ornaments entbehrende Gestaltung der Sarkophage, welche in altitalischen Gräbern beobachtet wird, findet sich auch vielfach bei den Christen des 4. und 5. Jahrhunderts im Norden, wo der Steinsarg vorherrschte und künstlerische Kräfte zum Schmuck desselben gewiss selten aufzutreiben waren. In den reichen Gemeinden des Südens pflegen die Sarkophage wenigstens der einfachsten Decoration durch von oben nach unten gezogene, die Vorderseite bedeckende Wellenlinien (Cannellirung) nicht zu entbehren. An Stelle derselben treten auch schuppenartige Verzierungen. Ein weiteres Element der Ausschmückung stellt dann die Inschrifttafel vor, die gewöhnlich noch Raum zu Bildern oder Zeichen liess. An die Stelle der In-



Fig. 192. Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura.

schrifttafel tritt dann auch die *Imago clypeata*, mit Bildniss der beigesetzten Person, das dann in der Regel von rechts und links von je einem Putto gehalten wird. Alles das geht im allgemeinen noch nicht über das Gebiet der einfachen Decoration hinaus und verlangte zu seiner Herstellung nur geübtere handwerksmässige Kräfte. Die künstlerische Ausgestaltung des Sarkophags beginnt in der profanen Kunst mit den Gruppen von Nereiden und Tritonen, der Darstellung der Funeralien, Wettspiele, den Scenen aus den Kämpfen und Siegeszügen des Bacchus, der caledonischen Jagd u. s. w., wie sie uns unzähligemal entgegentreten. Die christlichen Künstler haben aus diesen Allen geläufigen Motiven manches in rein decorativer Absicht herübergenommen. Einen weit höhern Grad bezeichnen jene Sarkophage, deren vordere Fläche der Ausführung eines ganzen Mythus gewidmet war, wie dem Raub der Proserpina oder dem Mythus von Prometheus, den uns ein berühmter capitolinischer Sarg vor Augen führt[1]. Es war eine Uebernahme dieses Ge-

[1] Wieseler Denkm. I Nr. 405.

dankens, wenn, wie auf dem schönen Sarkophag von S. Paolo (Fig. 192), jetzt im Lateranmuseum, Erschaffung, Sündenfall, Erlösung — die ganze grossartige Epopöe des christlichen Dogma's, wie de Rossi sich ausdrückt — erzählt wurde [1]. Der Sarkophag von S. Paolo zeigt in seiner Horizontaltheilung auch bereits den Uebergang zu jener architektonischen Gliederung, welche dann hauptsächlich durch Anordnung von Säulen und Arcaden erzielt wurde (vgl. Fig. 193) und wobei die freigelassenen Zwickel reichlichen Raum für kleinere ornamentale Gebilde, Vögel, Putti, Früchte u. s. f., boten. Die Raumabtheilung wird statt durch Säulen zuweilen durch Weinranken oder Palmbäume erzielt. Den Abschluss der Decoration bilden häufig Eckfiguren, die sich in besonderer Weise zu solchem Zwecke eignen: wir haben als solche Löwen, groteske Köpfe, aber auch gewisse, in Parallele gesetzte symbolisch-biblische Darstellungen schon kennen gelernt. Auch an den Ecken der Deckel begegnet uns das Bemühen, durch Anbringung von Masken, Sonne und Mond, später von Porträtköpfen der Apostel oder anderer Heiligen einen augenfälligen Abschluss zu erzielen. Dass damit ein bestimmter Gedanke, wie der der Glaubensgemeinschaft mit jenen Heiligen, ausgedrückt werden sollte, ist schwer anzunehmen. Im übrigen erfuhr auch der Sarkophagdeckel, wenn er



Fig. 193. Sarkophag von Rignieux.

nicht aus einer flachen Abschlussplatte, sondern aus einem Dache bestand, seine künstlerische Behandlung. Die einfachste Decoration war freilich die Nachahmung des Hausdaches, wie man das Schindeldach auf ravennatischen Särgen nachgebildet sieht (Fig. 194). Hatte die Profankunst den Sargdeckel mit schwimmenden Delphinen und anderen Seethieren belebt, so erscheinen jetzt hier auf unseren christlichen Denkmälern Lämmer mit Kränzen, einmal die vier Evangelisten, mit Lämmern zu ihren Füssen.

Das war im allgemeinen der Weg, welchen die plastische Ausschmückung der Sarkophage bei den alten Christen nahm. Dass mit derselben bereits in vorconstantinischer Zeit der Anfang gemacht wurde, kann keinem Zweifel unterliegen, obgleich die nachweisbaren Denkmäler dieser Epoche sehr selten sind. Auf den bei der Anlage des Tabernakels von S. Pietro aufgedeckten, die einfache Aufschrift ΛΙΝΟϹ tragenden Sarkophag [2] wollen wir kein besonderes Gewicht legen. Der 1474 blossgelegte Sarkophag der aus S. Domitilla nach S. Pietro übertragenen hl. Petronilla trug ausser seiner Inschrift einen Schmuck von Delphinen [3]. In S. Priscilla bezeugen zahlreiche Nischen das ehemalige Vorhandensein von Sarkophagen, und einige derselben, welche de Rossi noch vorfand, waren durch Ziegelstempel als Werke des 2. Jahr-

[1] Bull. 1865, p. 70. [2] Ibid. 1864, p. 50. [3] Ibid. 1865, p. 46.

hunderts bezeichnet. Auch in S. Lucina und in Praetextat kamen Sarkophagreste des 2. und 3. Jahrhunderts zum Vorschein[1]. Unter den älteren Funden ist keiner der dieser Zeit angehörenden merkwürdiger als der schöne Sarg der Livia Primitiva[2], der in der Nähe der Grabstätte von St. Peter im Vatican gefunden wurde und mit der Sammlung Campana nach Paris ins Louvre gelangte

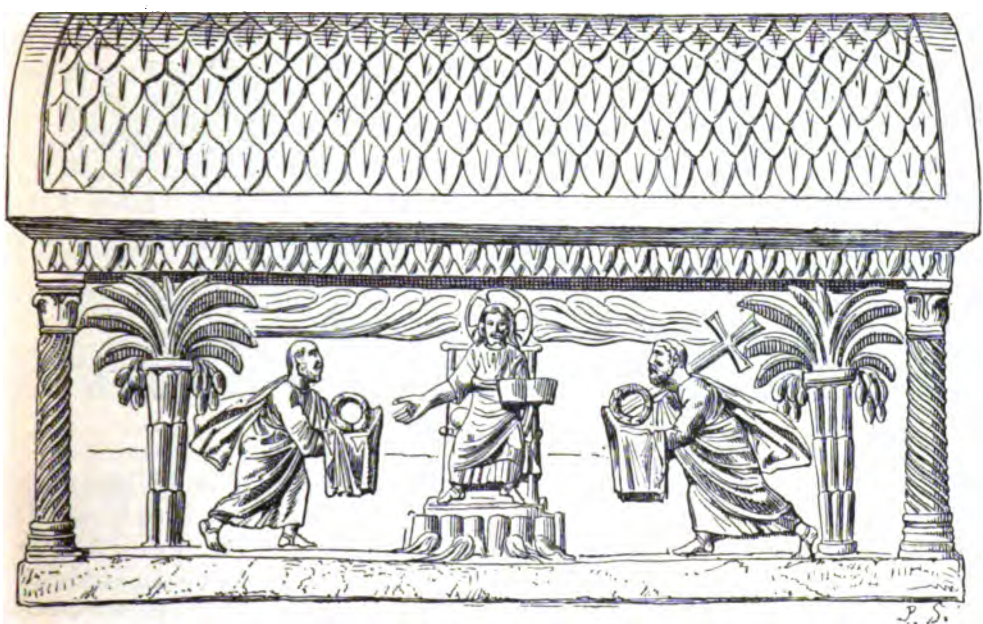


Fig. 194. Sarkophag aus Ravenna.

(Fig. 195). Die strigilirte Vorderseite desselben stellt unter der Inschrift den guten Hirten zwischen zwei Schafen und Fisch und Anker dar. De Rossi[3] setzt ihn noch höher als in die Zeit Septim Severs. Ihm tritt der immer noch eine grosse Einfachheit athmende Sarkophag Saturninus' und Musa's zur Seite[4], welcher den guten Hirten und die nach ihm hinüberschauende Gestalt der



Fig. 195. Sarkophag der Livia Primitiva. (Nach Garrucci.)

Orans zwischen Bäumen und Vögeln darstellt; wol mit Recht sieht hier Garrucci das Bild der Kirche. An dritter Stelle ist der von de Rossi[5] als eines der vorzüglichsten altchristlichen Denkmäler classischen Stils bezeichnete Sarkophag zu nennen, der, gleichfalls aus den vaticanischen Grüften stammend,

[1] Bull. 1865, p. 58; 1866, p. 36.
[2] Bosio p. 89. — Garrucci Stor. tav. 296[3]. — De Rossi Bull. 1870, p. 59, tav. 5.
[3] Bull. 1891, p. 57.
[4] Bosio p. 95. — Garrucci tav. 296[1].
[5] Bull. 1890, p. 21; 1891, p. 57.

der Inschrift entbehrt[1]. Er bietet die Jonas-Scenen in Verbindung mit dem guten Hirten und anderen biblischen Sujets. Aelter wie der letztere scheinen mir dann zwei nahe verwandte Sarkophage zu sein, von denen der eine in La Gayole bei Marseille, der andere kürzlich an der Via Salaria, nahe bei der Grabstätte der hl. Felicitas, zum Vorschein kam. Der Sarkophag von La Gayole[2] ist nach de Rossi's Ansicht sogar der älteste christliche, der nicht bloss in Gallien, son-



Fig. 196. Sarkophag von La Gayole. (Nach Le Blant.)

dern überhaupt bisher bekannt wurde (Fig. 196)[3]. Er zeigt in der Mitte den guten Hirten und die Orans, an den Ecken den Fischer und die sitzende Gestalt eines Alten, sicher eine Personification. Der 1882 an der Salarischen Strasse gefundene Sarg (Fig. 197), den de Rossi[4] lieber dem 2. als dem 3. Jahrhundert zuweisen möchte, hat wiederum den Pastor bonus und die Orans in der Mitte zwischen zwei Gruppen sitzender Personen; rechts sitzen Männer, links Frauen:



Fig. 197. Sarkophag von der Via Salaria. (Nach de Rossi.)

die Ecken nehmen Widderköpfe ein. De Rossi fasst natürlich den Hirten wie die Orans symbolisch. Er ist auch geneigt, die Sitzenden allegorisch auszudeuten, und zwar in dem ältern Manne die Personification des evangelischen Lehrers, in einer der sitzenden Frauen diejenige der *Ecclesia de hoc mundo,* in der Orans dann die *Ecclesia Mater* des jenseitigen Lebens (im An-

[1] Bosio p. 103. — Garrucci tav. 307 [1].

[2] Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. 157, pl. 59 [1]. — Garrucci tav. 370 [2].

[3] De Rossi Bull. 1887, p. 42; 1891, p. 56.

[4] Ibid. 1891, p. 57, tav. 2. 3.

schluss an die schöne Inschrift in Bull. 1877, p. 30) zu erblicken, will aber Denen gegenüber, welche in den sitzenden Personen das Bild der in der Arca beigesetzten Personen sehen, nicht auf seiner ausschliesslich allegorischen Erklärung bestehen. Man kann gegen letztere einwenden, dass auch auf einem andern Sarkophag der gute Hirte mit der Orans verbunden ist, wo doch der Letzterer beigesetzte Name IVLIANE[1] nur an die Darstellung der *Defuncta* denken lässt. Indessen ist mir mit Garrucci[2] wahrscheinlich, dass der Künstler auch hier den Pastor bonus mit der Ecclesia darstellen wollte und später erst der Eigenthümer des Sarges der Orans den Namen seiner Gattin beischrieb.

So haben wir bereits aus der Zeit der Verfolgung eine Anzahl hochachtbarer Leistungen der Sarkophagsculptur vor uns. Diese Beispiele liefern den Beweis, dass nicht principielle Abneigung gegen die Verwendung der Plastik noch künstlerisches Unvermögen, sondern offenbar nur oder wenigstens in erster Linie äussere Umstände die Christen in den Tagen vor Constantin abgehalten haben, einen stärkern Gebrauch von der Sculptur zu machen. Ehe wir weiter gehen und die Hauptgruppen der nachconstantinischen Sarkophage betrachten, müssen wir noch einige Worte über die Künstler sagen, denen wir diese Reste des Alterthums verdanken, und noch einiges über die farbige Behandlung der Sarkophage beifügen.

Wir haben gesehen, wie eine Menge der vorchristlichen Kunst geläufiger Decorationsmotive ohne weiteres von der christlichen übernommen wurde. Genien, welche die Inschrift oder die *Imago clypeata* halten; Putti in der Weinlese; Genien im Kampfe mit den Hahnen; solche, die eine umgestürzte Fackel halten; Amor und Psyche; die Dioskuren; Greife; Medusenköpfe und Masken; die Personificationen des Himmels, der Flüsse, des Meeres, der Landschaften oder Städte; Pastoralscenen; Hasen, die an den Früchten fressen; Tauben und andere Vögel: das sind die ornamentalen Motive, welche zweifellos aus den Ateliers der heidnischen Künstler in diejenigen der christlichen übergingen oder welche die Künstler einfach, ihrer alten Gepflogenheit entsprechend, beibehielten, auch nachdem mit dem Jahre 312 sich der Sieg und die öffentliche Meinung dem Christenthum zugekehrt hatten[3]. Mit einer Reihe anderer Ateliergewohnheiten hatte es, wie Le Blant wahrscheinlich gemacht hat, ganz ähnliche Bewandtniss. Traditionen dieser Art scheinen sich bis tief ins Mittelalter fortgesetzt und selbst in der Renaissance nachgewirkt zu haben. In dieser Richtung hat man auf die Victorien der Traianssäule aufmerksam gemacht, welche auf den Elfenbeinen der Byzantiner und den Capitellen von Moissac wiederkehren. Von ganz besonderm Interesse und durchaus belehrend ist die unzweifelhafte Thatsache, dass Ateliers des 3.—4. oder 5. Jahrhunderts für eine doppelte Clientel, eine heidnische und eine christliche, arbeiteten. Die sehr alte heidnische Officin, aus welcher die Terracottalampen mit dem Stempel ANNI SER hervorgingen, lieferte auch den Christen solche Erzeugnisse, welche, mit demselben Stempel versehen, das Bild des guten Hirten darbieten[4]. Könnte in diesem Falle noch an die Möglichkeit gedacht werden, dass die Inhaber der Firma ihre Confession im Laufe der Zeit gewechselt haben, so lässt ein anderes Beispiel keinen Zweifel an der Mischung der

[1] Garrucci tav. 301 [2]. [2] Id. Stor. IV 10.
[3] Die einzelnen Belege s. bei Le Blant Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens (Mél. d'arch. et d'hist. [Rome 1884] p. 440).
[4] Le Blant D'une lampe païenne portant la marque ANNI SER (Revue archéologique 1875). — De Rossi Bull. 1863, p. 79 sg. 88.

Modelle, welche die heidnischem wie christlichem Bekenntniss zugänglichen Ateliers und Verkaufslocale bedingen mussten. Das ist das merkwürdige bleierne Weihwassergefäss aus dem Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts, welches um 1866 in Tunis gefunden wurde [1] und welches neben den beliebtesten Typen christlicher Sculptur die Allen geläufigen Jagd- und Seestücke wiedergibt, welche wir auf den profanen Gefässen zu treffen pflegen, selbst eine Meernymphe und einen betrunkenen Silen (Fig. 198). Der Fall ist charakteristisch und zeigt, mit welcher Naivetät die Künstler, bei solchen Werken der Kleinkunst wenigstens, verfuhren.

Ueber die Persönlichkeit dieser Künstler erfahren wir aus dem christlichen Alterthum fast nichts. Jedenfalls kann mit den uns erhaltenen Bildwerken kein uns überkommener Name in Beziehung gesetzt werden. Waren die *Quattuor Coronati,* deren Martyreracten in neuester Zeit vielfach besprochen worden sind [2], in der That Künstler, so geht aus ihrer *Passio* hervor, dass



Fig. 198. Bleigefäss aus Tunis.

das Ansinnen, polytheistische oder unsittliche Bildwerke zu schaffen, auch an christliche Bildhauer herantrat. Nicht immer scheinen dieselben, wie auch aus Tertullians Aeusserungen hervorgeht, solchen Zumuthungen gegenüber die Charakterstärke der vier *Coronati* gehabt zu haben, deren Andenken in der Basilika auf dem Caelius fortlebt. Eine Künstlerinschrift bietet uns der Sarg des Eutropos, der uns zugleich den Bildhauer an der Arbeit zeigt [3]. Bezeichnend ist, dass der in dem Atelier dieses Christen ausgearbeitete Sarkophag nur zwei Thierköpfe in der cannelirten Vorderseite, kein positiv christliches Emblem zeigt. Die Künstlerinschriften, welche uns sonst begegnen [4], gehören schon alle dem beginnenden Mittelalter an; höchstens wäre hier ein Urnenhändler Daniel zu erwähnen, dessen Cassiodor (Var. III 19) gedenkt, und jener Fl. Tertullus, welcher *‚de arte sua donum ecclesiae dedit‘* [5], etwa auch die Inschrift

[1] De Rossi Bull. 1866, p. 77—87. — Garrucci VI 33 sg., tav. 428. — Le Blant l. c. pl. 10.

[2] Vgl. Real-Encykl. II 678. De Rossi Bull. 1879, p. 45 sg. Neues Archiv V 227. Meyer Forschungen XVIII 577. Neues Archiv XI 202.

[3] Fabretti l. c. VIII 587. — Garrucci tav. 488 [9].

[4] Real-Encykl. II 258.

[5] Doni Inscr.

aus Ostia vom Jahre 408[1]. Die aus Ravenna beizubringenden Namen werden nicht Bildhauer, sondern Architekten angehen.

Polychromie.

Auch in einem andern, sehr wichtigen Punkte schlossen sich unsere christlichen Bildhauer zweifellos enge an ihre Vorgänger und Genossen in der profanen Kunst an. Bekanntlich haben die Alten, wie die neuere Forschung festgestellt hat, sowol in der Architektur als Sculptur einen sehr umfassenden und systematischen Gebrauch von der Polychromie gemacht. Die seit der Renaissance herrschende Empfindung, welche von jenen beiden Gebieten das Element der Farbe ganz oder theilweise ausschliesst, war der Antike fremd. War es an sich wahrscheinlich, dass in dieser Hinsicht die Christen keinen anderen Grundsätzen als die übrige Welt huldigten, so haben genaue Untersuchungen der letzten Jahre den Erweis geliefert, dass die altchristlichen Sculpturwerke der Farbe in der That nicht entbehrten[2]. Die hauptsächlichsten Beweisstücke, welche dafür beigebracht werden konnten, sind: zwei Sarkophagreliefs des Museo Kircheriano[3]; ein Sarkophagfragment des Museo des Camposanto in Rom (Bruchstück einer Hirtenscene); ein Sarkophag des Lateranmuseums[4]; ein anderer aus Clermont[5]; der 1872 in Syrakus gefundene Sarkophag[6]; die Marmorstatue des hl. Petrus in den vaticanischen Grotten; ein Sarkophag im Camposanto zu Pisa; ein Relief mit Christus zwischen den Zwölfen, in S. Marco zu Venedig; ein Marmorköpfchen des 4.—5. Jahrhunderts in Parenzo. Einzelne dieser Denkmäler tragen Spuren von Vergoldung, wie solche auch in den Acten der Martyrer als bei Bildsäulen üblich erwähnt wird. Es war Swoboda möglich, aus diesen wenn auch noch so spärlichen Resten ein einigermassen gesichertes Bild der Uebung zu gewinnen, welche hinsichtlich der Polychromie der Sculpturen seitens der altchristlichen Künstler beobachtet wurde. In der That lassen sich die erwähnten Denkmäler in drei Gruppen vertheilen. Die einfachste Praxis wird durch die erste derselben bezeichnet, wo kaum mehr als drei Farben — gelb, braun, purpur —, und diese nur dürftig in Linien oder Bändern aufgetragen waren: hier soll die Farbe offenbar dem mangelnden Geschick des Bildhauers nachhelfen und jenen Ausdruck oder jene Klarheit des Contours geben, den das plastische Vermögen allein zu erreichen nicht im stande war. Eine zweite Gruppe wies ursprünglich vollständige Bemalung sowol des Costüms als der Fleischtheile, auch der Augen, mit Vergoldung der Haare auf. Wenn nicht viele Beispiele dieser Behandlung mehr nachzuweisen sind, so wird dieser Umstand wesentlich darauf zurückzuführen sein, dass die Feuchtigkeit der Erde die Farben zerstört und anderseits ungeschickte Restaurationen und namentlich das systematisch betriebene Abreiben der Sculpturen die letzten Reste derselben beseitigt haben. Als eine dritte Gruppe glaubt Swoboda diejenige bezeichnen zu können, wo mit sparsamer Verwendung von Farben vorwiegend Vergoldung des weissen Marmors beliebt wurde.

Nachdem wir aufgewiesen haben, in welcher Weise die altchristliche Sculptur sich an die profane angeschlossen und welche Elemente sie aus dieser mit herübergenommen hatte, lässt sich die weitere Entwicklung derselben im 3., 4. und 5. Jahrhundert leicht erkennen.

[1] Marini bei A. Mai a. a. O. Taf. 191[4].

[2] Vgl. die Beobachtungen Frothinghams, Marucchi's, de Rossi's (Bull. 1882, p. 103 sg.) und besonders die werthvolle Arbeit Heinrich Swoboda's: Zur altchristlichen Marmor-Polychromie (Römische Quartalschrift I 100; III 134).

[3] Garrucci tav. 404[1. 2].

[4] Ibid. tav. 298[3].

[5] Ibid. tav. 338[1—3].

[6] Ibid. tav. 365.

R. Grousset[1] hat die Ansicht entwickelt, die christliche Plastik habe zunächst die in den profanen Ateliers gebotenen rein decorativen Sujets benutzt und sei erst später zur Verwendung christlich symbolischer Sujets übergegangen, bei denen sie, im Gegensatz zu der Malerei, längere Zeit stehen geblieben sei, ehe sie biblische Scenen zu schildern unternahm. Was uns an frühesten Denkmälern des 2. und 3. Jahrhunderts erhalten ist, scheint nicht geeignet, den ersten und selbst den zweiten Theil dieser Behauptung zu rechtfertigen. Gerade auf den erwähnten Sarkophagen treten uns bereits christlich-symbolische und selbst biblische Sujets, wie der gute Hirt, entgegen. Das öftere Vorkommen des Letztern in Gesellschaft solcher Sujets, welche, wie die Genien, Eros und Psyche, der profanen Uebung entlehnt waren, scheint allerdings darauf hinzudeuten, dass die Verwandtschaft des Hirten mit den Pastoralscenen der Letztern die Herstellung seines Bildes in den Ateliers erleichterte und man bei Wahl dieses Sujets weniger als bei anderen dem Argwohn und der Verfolgung der Heiden ausgesetzt war. Es wird behauptet, dass dann weiter eine Reihe von Sujets der Malerei entlehnt wurde: man sieht nicht recht ein, weshalb hier von einer ‚Entlehnung' gesprochen wird, da derselbe Geist beide Schwesterkünste gleichzeitig inspirirte. Richtig erscheint dagegen die Beobachtung, dass bei Darstellung solcher Sujets, welche auch die Malerei bietet, die Bildhauer doch einen stärkern Anschluss an die profane Sculptur bewahrten. So wird z. B. die dem Pastor bonus entgegengestellte Orans nicht mit förmlich kreuzförmig im Gebet ausgestreckten Armen wie auf den Gemälden dargestellt: einigemal[2] erhebt sie nur einen Arm, so dass sie an die antike Pietas erinnert, ein andermal wendet sie, mehr im Profil gesehen, in dramatischer Bewegung Antlitz und Hände dem Hirten entgegen[3]. In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts soll sich dann, wie Grousset annimmt, die Entwicklung des Sujets des Pastor bonus zu förmlichen Pastoralscenen vollzogen haben. Auch diese Arbeit vollzog sich in engem Anschluss an die Profankunst, und der Charakter dieser Evolution ist immerhin vorwaltend symbolisch, ohne dass das malerische und landschaftliche Element zu irgend einer nennenswerthen Ausbildung gelangt wäre. Die Kunst der Composition ist meist gering[4]. Bemerkenswerth ist, dass in der Darstellung des Pastor bonus früher als in der Malerei von dem bartlosen, jugendlichen Typus abgegangen und zu dem bärtigen, kräftigern und weniger idealen gegriffen wird, wie auch der eigentliche Pastor bonus zuweilen durch den gewöhnlichen Hirten der profanen Pastoralscenen ersetzt wird. Beides dürfte auf die Abhängigkeit von den Ateliervorbildern zurückzuführen sein. Auch die rein decorative Verwendung des Pastor bonus ist zu beachten: man findet ihn zwei- oder dreimal auf demselben Denkmal. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts stellt sich ein zuweilen gezwungenes Bedürfniss nach symmetrischer Anordnung heraus; der Einfluss der profanen Vorbilder verringert sich in demselben Masse, als die Kluft zwischen der heidnischen und christlichen Welt sich erweitert; man beginnt den Cyklus symbolischer Vorstellungen allmählich zu verlassen und geht zu biblisch-

[1] Étude sur l'histoire des sarcophages chrét. (Bibl. des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome vol. XLII. Paris 1885).

[2] Garrucci tav. 358[2] und auf einem Relief des Giardino Boboli zu Florenz.

[3] Ibid. tav. 296[1].

[4] Zu den reicher ausgeführten und glücklicheren Compositionen zählt der der École Française de Rome gehörende Sarkophag, dessen bildnerischer Schmuck mit seinem ‚*paysage champêtre*' an die Vision der hl. Perpetua erinnert. Vgl. Grousset l. c. p. 25, und ‚Mélanges de l'École Française' 1888, p. 273, pl. 3.

historischen Sujets über. Sowol Grousset (l. c. p. 28) als Peraté (l. c. p. 308) haben auf die merkwürdige Bezeugung dieses Ueberganges hingewiesen, welcher in dem Sarkophag von Velletri[1] vorliegt. Die in die Mitte gestellte Orans und die beiden Hirten an den Ecken bilden die Umrahmung eines Feldes, in welchem Adam und Eva, Noe in der Arche, Daniel zwischen den Löwen, ein Lector, Jonas in drei Situationen und endlich die Brodvermehrung vorgeführt werden; in letzterer Scene ist der gute Hirt zur Gestalt des Erlösers umgewandelt. Auch hier hat sich der Uebergang etwas langsamer als in der Malerei vollzogen. Eine Zeit lang erhält sich noch in der Vorstellung der biblischen Scenen der allegorische Gedanke neben der historischen Absicht, und es treten uns durchdachte Compositionen, wie auf dem Sarkophag von S. Paolo, entgegen. Aber schon von der Mitte des 4. Jahrhunderts ab ist der jener Zeit allgemeine Verfall zu beobachten. Statt geordneter Compositionen begnügt man sich mehr und mehr mit der Iuxtaposition der Gruppen; auch

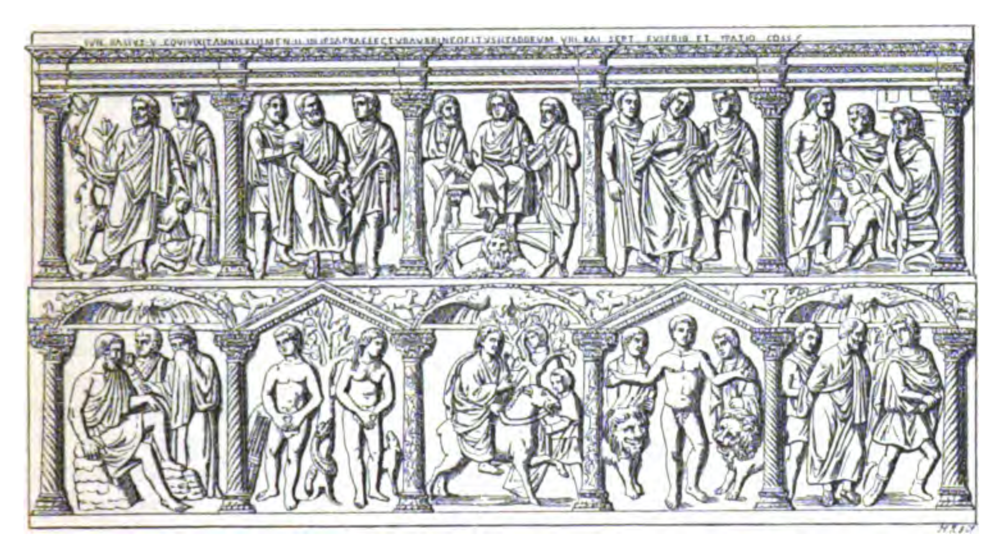


Fig. 199. Sarkophag des Iunius Bassus. In den vaticanischen Grotten. (Nach Garrucci.)

die technische und stilistische Behandlung wird geringer. Die Typen werden schwerfälliger, die Gestalten massiger, in ihrer Bewegung und Haltung unfreier, die Gewandung weniger natürlich, sie wird durch lange tiefe Falten steif und schwerwiegend. Das Relief bewahrt immerhin noch seinen kräftigen Charakter. Der schöne Sarkophag des Iunius Bassus[2] (Fig. 199) stellt den prägnantesten Ausdruck des um 350 sich vollziehenden Uebergangs dar; doch waltet in ihm trotz Verwendung der allegorischen Sujets die historische Auffassung völlig vor. Damit ergibt sich auch die Einführung neuer, früher von der Sculptur oder überhaupt nicht dargestellter Sujets. Wir begegnen der Schöpfungsgeschichte auf dem berühmten Sarkophag des Lateran und erinnern uns dabei an den Mythus des Prometheus, den die profane Plastik um jene Zeit noch behandelt hat; wir sehen Daniel, wie er den Drachen vergiftet; auch liturgische Scenen, wie die Abschliessung der Ehe mit der *Con-*

[1] Borgia De cruce Veliterna p. 199. 212. — Garrucci tav. 374[4]. — Peraté Fig. 201.

[2] Bosio p. 45. — Garrucci Storia dell'arte crist. tav. 322[2].

iunctio manuum. Noch später kommen ideale und imaginäre Scenen vor, wie diejenige, wo Christus auf dem mystischen Berge zwischen Petrus und Paulus steht oder von den ihm zugekehrten Aposteln umgeben ist, oder wo das Kreuz die Stelle des Herrn einnimmt, Palmen oder architektonische Motive die Scenerie beleben oder Christus in seiner Glorie erscheint. Hier begegnen wir dem Uebergang zu dem in den Mosaiken vorwaltenden Geiste, zugleich dem Ausgang der Sarkophagsculptur, die seit dem 5. Jahrhundert in Ravenna ihrem Untergange rasch entgegengeht. Der Verfall ist ebenso ersichtlich nach der Seite des Inhalts wie der technischen Behandlung. Mehr und mehr verliert sich Lust und Fähigkeit zur Darstellung der menschlichen Gestalt; man begnügt sich mit einer monotonen Ornamentation, das Relief wird immer flacher und oberflächlicher behandelt. Die Künstler büssen ebenso Muth wie Geschick ein, durch tieferes und energisches Eingreifen beseelte Gestalten dem Marmor zu entlocken. Wo sie doch den Versuch dazu machen, fällt er schliesslich kläglich genug aus, wie die beiden Ambonen zu Ravenna aus dem Dom und aus S. Giovanni e Paolo (2. Hälfte des 6. Jahrhunderts) zeigen. Was im griechischen Reiche diese rasche Decadenz überlebt hatte, fiel dem Bilderstreite zum Opfer, welcher der Sculptur ein fast allgemeines Ende bereitet hat.

III.

Römische Sarkophage.

Rom selbst bietet uns den numerisch stärksten und den werthvollsten Schatz von altchristlichen Sarkophagen. Eine systematische Uebersicht derselben unternahmen zunächst Northcote und Brownlow[1], dann Appell[2]. Garrucci hat die Mehrzahl derselben nach dem Vorgange Bosio's und Bottari's wieder von neuem herausgegeben (Storia vol. IV), leider in Kupferstichen, welche oft nicht einmal diejenigen seiner Vorgänger erreichen, so dass man für das Studium dieser Werke, abgesehen von den Originalien, immer noch auf die photographischen Aufnahmen Simelli's und Parkers angewiesen ist. Eine Massregel, für welche die Freunde unserer christlichen Archäologie Pius IX stets dankbar sein müssen, war die Sammlung der Sarkophag- und Sculpturreliefs, welche de Rossi auf desselben Anordnung in dem obern grossen Saal des Lateranmuseums unternahm. Schon 1870 gab Barbier de Montault[3] eine flüchtig gearbeitete Uebersicht der hier vereinigten Stücke, die dann zwanzig Jahre später Joh. Ficker in seinem musterhaften Verzeichniss einer wissenschaftlichen Katalogisirung unterzog[4]. Das Fickersche Verzeichniss bietet im ganzen, mit Einschluss der in den Hofarcaden bewahrten Bruchstücke, 256 Nummern. Damit erschöpft sich indessen der Reichthum Roms nach dieser Richtung nicht, denn auch andere Sammlungen, Kirchen, Privatvillen u. s. f. sind im Besitze altchristlicher Sculpturen. Eine Zusammenstellung dieser nicht im Lateranmuseum aufbewahrten Reste gab der früh verewigte R. Grousset[5]; diejenigen des Museo Kircheriano hat V. Schultze verzeichnet[6].

---

[1] Brownlow and Northcote Roma sotterranea II [2] 233. — Vgl. auch Kraus Roma sotterranea [2] p. 347 f.

[2] Appell Mon. of early Christian Art. London 1872.

[3] Barbier de Montault Musées et galeries de Rome. Rome 1870.

[4] Ficker Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Lateran. Lpz. 1890.

[5] Grousset Catal. des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au Musée du Latran (im Anhang zu seiner ‚Étude sur l'hist. des sarcoph. chrétiens'. Paris 1885).

[6] V. Schultze Archäol. Studien S. 256 ff.

Die hervorragenderen der hier in Betracht kommenden Denkmäler, welche in und ausser des Lateranmuseums in Rom angesammelt sind, sind im Verlauf unserer Darstellung mehrfach erwähnt oder eingehender besprochen, und es ist im wesentlichen gerade an diesen römischen Sarkophagreliefs die Entwicklung und der Charakter der altchristlichen Sculptur aufgewiesen worden. Wir werden daher auf eine eingehendere Betrachtung derselben hier verzichten dürfen. Ausserhalb Roms sind eine Reihe italienischer Städte durchschnittlich mit je einem oder höchstens zwei Denkmälern in der Statistik der Sarkophage[1] vertreten; der Camposanto von Pisa besitzt indessen 11, Tolentino und Verona je 4, Velletri und Fusignano 3, Mailand 9. Der Charakter dieser Denkmäler ist, abgesehen von den ravennensischen, deren 57 gezählt werden und auf welche wir zurückzukommen gedenken, von demjenigen der römischen nicht verschieden.

Anders verhält es sich mit den gallischen Monumenten, denen zuerst Peiresc, dann zu Anfang unseres Jahrhunderts Millin ihre Aufmerksamkeit zuwandten und welche jetzt in den trefflichen Publicationen Edmond Le Blants vorliegen[2]. Es sind im ganzen 295 Nummern, von denen allein 79 auf Arles kommen; von anderen Orten der Provence besitzen Marseille 13, St-Maximin 8, Avignon 5; auf Narbonne kommen 8, auf Bordeaux 2, auf Toulouse 16, auf Soissons 4 u. s. w. Deutlich tritt der Unterschied einer provençalischen und aquitanischen Gruppe hervor. Die erstere hat ganz den Typ der römischen Vorbilder, die offenbar von Rom leicht nach Marseille und Arles gelangten oder dorthin wirkten. Ganz verschieden davon ist der aquitanische Typ, der schon geradezu barbarisch genannt werden muss und dessen uns vorliegende Exemplare in der That der Zeit des letzten Auslebens der römischen Cultur auf gallischem Boden angehören. Schon die Gestalt der aquitanischen Sarkophage weicht von der der römischen ab. Sie sind unten eng und erweitern sich nach oben. Ihr Schmuck ist wesentlich rein ornamentaler Natur, und wo Figuren beigesellt sind, erscheinen sie fast nur accessorisch. Eine ganze Reihe der noch in der Provence auftretenden Sujets fehlen hier: so Moses an den Felsen schlagend, der Durchgang der Juden durchs Rothe Meer, der Wachtelregen in der Wüste, David und Goliath; ferner die Geburt und die Taufe Christi, Petrus die Schlüssel vom Herrn empfangend, die Fusswaschung, die Ankündigung der Verleugnung, der Hügel mit den vier Paradiesesströmen und Christus darüber, mit den Hirschen, die sich an den Flüssen laben, das Martyrium des hl. Paulus, das die Auferstehung symbolisirende Kreuz zwischen den eingeschlafenen Soldaten. Während, wie gesagt, diese Scenen den aquitanischen Sarkophagen fehlen, greifen diese merkwürdigerweise wieder zu sehr alten, fast vergessenen Motiven selbst der heidnischen Kunst: weinlesenden und kelternden Putti, Genien mit umgestürzter Fackel, dem Bild der Dioskuren.

Sarkophage in Gallien.

Sind die provençalischen Denkmäler stilistisch den römischen durchaus verwandt, so weisen sie doch einen Vorrath neuer Sujets auf, die in Italien gar nicht oder wenig im Gebrauch waren. Der Kindermord von Bethlehem, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus (hier wenigstens viel häufiger als in Rom), der Tod des Ananias, das heilige Grab, Christi Auffahrt gen Himmel, das

[1] Kraus Real-Encykl. II 726.

[2] Le Blant Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. 4°. Paris 1878; Les sarcophages chrétiens de la Gaule. 4°. (Beide in der Coll. des Docum. inédits sur l'hist. de France.) — Vgl. über Le Blants Sammlungen Prost in der Rev. archéol. 1887, I 329; II 51.

Urteil über die Ankläger der Susanna, Habakuk dem Daniel Speise bringend, Daniel in der Löwengrube, den König von Babylon begrüssend, Davids Kampf mit Goliath, ein öfter wiederkehrender Busto (eines hl. Genesius?), eine Frau neben Paulus, der in Ketten liegt (Plautilla?), eine andere, die dem Opfer Abrahams anwohnt, gewisse andere Details in der Vorführung dieses Sujets (die Aedicula mit dem Widder, der Widder in den Dornen gefangen), eine Person im Pallium mit einem Hund, die Jünger, sich vor dem Grabe des Lazarus die Nase zuhaltend, Kinder, die dem Herrn dargestellt werden, Tobias und der Fisch, der Oelgarten, der Judaskuss, Christus und ein Engel (beide mit Nimbus), Moses von Pharao fortgehend, der Wachtelfang in der Wüste, der Traum des hl. Joseph, dem ein Engel die heilige Jungfrau zuführt, merkwürdige Personificationen (wie auf dem so alten Sarkophag von Gayole), der Himmel in antiker Weise vorgestellt, Grabgenien und die Dioskuren, der Herr den ersten Menschen bildend; endlich Jagdscenen mit Ebern und Hirschen, Reminiscenzen an die Vergnügungen der in den Provinzen so gerne der Jagd obliegenden Römer: — das sind die Gegenstände, welche Le Blant [1] als der Provence eigene Lieblingsthemate erheben konnte. Dagegen fehlen z. B. gänzlich Orpheus, Amor und Psyche.

Eine nach der profanen Richtung durch eine reiche Auswahl von Denkmälern vertretene Schule der Plastik hat sich in den römischen Colonien des Rhein- und Mosellandes, vor allem in der Hauptstadt derselben, in Trier, ausgebildet. Die Ausgrabungen in Neumagen und die seltsamen Hermen, welche in Welschbillig in den letzten Jahren gefunden wurden, haben die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich gezogen. Wie es scheint, fallen die besten Arbeiten unter den Welschbilliger Büsten noch in den Anfang des 2. Jahrhunderts oder selbst in die Zeit der Flavier, andere ins 3. oder 4. Jahrhundert. Die Entwicklung der provincialen Kunst ist noch zu wenig aufgeklärt, um uns mit Bestimmtheit darüber urteilen zu lassen, ob wir es hier mit einer selbständigen Schule oder mit der Thätigkeit gut geschulter Copisten zu thun haben. Jedenfalls scheint die Blütezeit dieser provincialen Kunst vorüber gewesen zu sein, als das Christenthum in den Rheinlanden grössere Ausdehnung gewann. Die altchristlichen Begräbnisstätten der Rheinlande gehören vorwaltend dem ausgehenden 4. und dem 5. Jahrhundert an. Die Zeit, in der Valentinian I und Gratian in Trier residirten, sah die grossen Grabfelder von St. Eucharius, St. Paulin und St. Maximin entstehen. Man war durch die Natur des Terrains ebenso wie durch die Verhältnisse auf die Beisetzung *sub dio* angewiesen [2]; indessen verband man mit diesen Grabfeldern hier und da die Anlage von Krypten, in welchen grosse Steinsärge Aufstellung fanden [3]. Auch sonst pflegte die Beisetzung der Leichen, wenigstens in Trier, durchschnittlich in Sarkophagen aus dem dort vorherrschenden Sandstein zu erfolgen; der Marmor, dessen man sich noch zur Herstellung der meisten Inschrifttafeln

[1] Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. xi.

[2] Diesseits der Alpen ist die einzige an die Katakomben erinnernde Anlage mit Arcosolien die wol in die Zeit Diocletians fallende Grotte in der Einsiedelei zu Salzburg (vgl. de Rossi Roma sotterranea I 89. Kraus in Bull. 1881, p. 119; Real-Encykl. II 136).

[3] Vgl. über das Hypogeum auf dem Kirchhof von St. Eucharius (St. Matthias) v. Wilmowsky Coem. s. Eucharii, herausg. v. Kraus (Jahresber. der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier. Trier 1882), und Real-Encykl. I 309. — Aehnliche Anlagen sind die zu Reims (Bull. 1874, p. 150. de Rossi Roma sotterranea I, prol. p. 100), Uzès, bei Nîmes (Bull. 1880, p. 87), Poitiers und St. Victor in Marseille (vgl. Real-Encykl. II 135).

bediente, war ein offenbar zu theures und zu schwierig zu beschaffendes Material, als dass er für die Särge in Betracht kommen konnte. Der einzige uns erhaltene Marmorsarkophag der Mosellande, derselbe, welcher im Mittelalter die Gebeine des Kaisers Ludwig des Frommen in St. Arnulf beschloss und dessen Fragmente jetzt im Museum zu Metz aufbewahrt werden, ist vermuthlich aus Südgallien, vielleicht aus Arles, importirt worden[1]; und das gleiche dürfte von einem Sarkophagfragment gelten, welches nach dem Zeugnisse Al. Wiltheims auf dem Coemeterium des hl. Maximinus bei Trier aufgefunden wurde und welches von da in die Sammlungen des Grafen Mansfeld nach Luxemburg kam. Es stellte zu Seiten einer von Genien gehaltenen, aber leeren Inschrifttafel die Verweigerung der Anbetung des Bildes Nabuchodonosors und die Anbetung der Weisen dar[2]. Die Steinsärge Triers weisen im 5. und 6. Jahrhundert hier und da eine theilweise sehr einfache Strigilirung der Oberfläche auf, welche als charakteristisch für die merowingische Periode betrachtet werden kann. Nur ein einziger figurirter Sarkophag ist an den Tag getreten: es ist der 1780 auf dem Coemeterium des hl. Eucharius gefundene Sarkophag mit der Arche Noe's, dessen stilistische Behandlung nicht allzuweit abliegt von derjenigen der bekannten Igeler Säule und anderer Denkmäler der Gegend[3].

Im Innern von Frankreich hat sich unter der Herrschaft der Merowinger, wie in der Architektur, so auch, aber in viel geringerm Masse, in der Sculptur ein Stück römischer Tradition erhalten. Aber das ornamentale Element überwiegt auch hier völlig über das figurale, und wo menschliche Gestalten auftreten, erscheinen sie eingeengt zwischen schmalen Arcaturen oder von Vorhängen umschlossen. Unter den Ornamenten bemerkt man Pfauen oder Greife, welche ein Gefäss umgeben (Sarkophage in Charenton, Vienne), auch das Monogramm (Sarkophag von Soissons im Louvre).

Von spanischen Sarkophagen hat Garrucci sechzehn publicirt, von denen je 1 auf Barcelona, Tolmo, Valencia, Astorga, 3 auf Lagos (bezw. Madrid und Toledo), 4 auf Saragossa, 5 auf Gerona kommen. Neun andere, unedirte, sind seither durch Joh. Ficker aufgewiesen worden[4]. Einige dieser spanischen Sarkophage zeigen eine auffallend starke Häufung von Scenen sowie die Neigung, die Personen unter Vorhänge und Arcaden zu stellen; die Gesichtstypen sind älter und barbarischer als in Italien. Indessen lässt die geringe Zahl der Monumente und die bisher ungenügende Publication derselben einen sichern Schluss auf den Charakter dieser Provincialgruppe nicht zu. Sarkophage in Spanien,

Eine von dem italienischen Typ sich weiter entfernende Physiognomie bieten die africanischen Sarkophage. Hier begegnet uns zunächst die Eigenthümlichkeit, dass der Deckel des Sarkophags mit Mosaiken geschmückt ist, welche meist die hier beigesetzte Person inmitten von Blumen, Vögeln, Kerzen, also im Paradies, vorstellen. So auf dem schönen Denkmal von Tabarka, wo das musivische Bild der *Defuncta* von der Inschrift *Cresconia* in Africa,

[1] Vgl. Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. xiv. 13, n. 14, pl. 3[2-5]. Garrucci tav. 139. Kraus Kunst und Alterthümer in Elsass-Lothringen III 650, Taf. 17.

[2] Wiltheim Luciliburgens. s. Luxemb. roman. (ed. Neyen p. 167, tab. 17, No. 97). — Le Blant Sarcoph. de la Gaule p. 11, n. 13. Das Bild des Königs ist hier als Gemälde, nicht als Busto geschildert, ganz so wie in Cod. Rossanens. tav. 16.

[3] Vgl. Braun Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier. Bonn 1850. Kraus Die christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen S. 120. Garrucci tav. 308[1]. Wilmowsky a. a. O. Taf. 3. Le Blant l. c. p. 10, No. 12, pl. 3[1].

[4] In de Rossi's Bull. 1888—1889, p. 87 sg.

innocens in pace Deo begleitet ist[1]. In Philippeville und Lambessa sind Sarkophage, die jetzt nach dem Louvre gebracht sind, mit einem Busto des guten Hirten, Gefässen und Kronen geschmückt. Ein Sargdeckel von Dellis zeigt in den Fluthen spielende Delphine, einer in Collo Palmen als Umrahmung, einer in Tebessa eine Orans mit einem Propheten und der Personification Roms. Der erwähnte Sarkophag von Dellis zeigt den thronenden jugendlichen Erlöser nebst sechs Wunderscenen (darunter Daniel mit dem Drachen), welche unter theils korb- theils spitzbogigen Arcaden geordnet sind und deren durchaus antik-römischen Typ die schlechte Abbildung Garrucci's[2] nicht wiedergibt (Fig. 200).

in Dalmatien. Nur wenige Sarkophage hat das dalmatinische Littorale aufzuweisen. Derjenige von Spalato[3] bietet den Durchgang durchs Rothe Meer in einer sich so eng an zwei Darstellungen desselben Sujets aus Arles[4] anschliessenden Weise, dass man annehmen darf, diese Stücke entstammen demselben Atelier, vielleicht zugleich mit dem römischen Exemplar[5]. Eine ganz verschiedene Physiognomie hat der hochinteressante Sarkophag von Salona, den Conze zuerst (1872),



Fig. 200. Sarkophag von Dellis.

dann Durand (1874) bekannt gemacht haben[6]. Seine Vorderseite wie die Schmalseiten sind von kräftigen Pilastern umstellt; auf jener sind die Sujets wieder unter drei Arcaden vertheilt, deren mittlere, spitzgieblige von einem von zwei Vögeln getragenen Blumengewinde umzogen ist; unter ihr steht der gute Hirte, in dem zweiten, bärtigen Typus geschildert. Unter den rundbogigen Arcaden rechts und links sieht man hier einen Mann, dort eine Frau, beide umringt von einer grossen Zahl von Kindern. Die nämlichen beiden Personen kehren, mit wenigem Gefolge, an einer der Schmalseiten wieder, während die andere Schmalseite den Genius des Todes mit umgestürzter Fackel bietet. Wir haben es hier offenbar mit der Darstellung eines Lehrers und einer Lehrerin zu thun, eines Berufes, dessen auch in den Inschriften gedacht wird[7] (Fig. 201).

im Orient. Auffallend ist die äusserst geringe Zahl von Sarkophagen, welche uns im Orient und im Bereich der griechischen Kirche erhalten sind. Die

[1] Abbildung bei Perraté Fig. 217, p. 325.
[2] Stor. tav. 321[2].
[3] Ibid. tav. 309[4].
[4] Ibid. tav. 309[1,2].
[5] Ibid. tav. 309[3].
[6] Ibid. tav. 299[1-3].
[7] Vgl. Rev. archéol. 1877, p. 61. — Die Darstellung erinnert mich lebhaft an das Epigramm der Theodora *(fidei magistra)*, welches sich im Anhange von des Damasus Opuscula et gesta (ed. Sarazan. Romae 1754) p. 244, n. 5 findet.

wenigen Bruchstücke, welche Constantinopel, Smyrna, Saida aufweisen, lassen keinen begründeten Schluss auf Charakter und Ausbildung dieses Zweiges der Plastik im Ostreiche zu. Auch de Vogüé's Forschungen in Syrien warfen nach dieser Richtung kein nennenswerthes Resultat ab. Das wenige freilich, was sich hier erhalten, hat einen von den Denkmälern des Occidents sehr verschiedenen Charakter. Erinnert die einfachste Behandlung der Steinsärge mit ihrem giebelförmigen Dache und den akroterienartigen Ausladungen derselben zwar noch stark an die bei Iulia Concordia und auch in Trier ausgegrabenen Sarkophage [1], so zeigen die Sarkophage von Mudjeleia [2] Vorderseiten, welche ihrer ganzen Ausdehnung nach von der Grabschrift eingenommen sind. In der Mitte der einen derselben prangt ein an seinen Ecken etwas breit ausladendes, fast noch gleichschenkliges Kreuz. Ein Sarg von Kokanya hat auf seiner Vorder-



Fig. 201. Sarkophag von Salona. (Nach Garrucci.)

seite sechs nebeneinander gestellte Verzierungen: zweimal das von einem Kranz umschriebene Monogramm ☧, dann andere Ornamente in viereckiger Umrahmung, woran man sieht, dass die Ausstattung der Sarkophage rein decorativer Natur war. Von dem nach dieser Richtung alle übrigen Exemplare übertreffenden Bleisarkophage von Saida ist bereits die Rede gewesen [3] (Fig. 191).

Es bleibt uns noch übrig, eine Gruppe zu betrachten, welche eine zwischen Orient und Occident sich theilende mittlere Stellung einnimmt und welche nächst der römischen und provençalischen die numerisch reichste ist. Es ist diejenige von Ravenna. Sie umfasst Denkmäler, welche zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert entstanden sind: im ganzen, wie gesagt, 57 Stück, von denen indessen nicht alle figürlichen Schmuck tragen [4]. Bayet will drei Kategorien unterscheiden: eine erste Classe bietet biblische Sujets; eine spätere In Ravenna.

[1] De Vogüé pl. 78. 86. [2] Ibid. pl. 87.
[3] Garrucci tav. 354 [3-7].
[4] Die erste gründliche Studie über die ravennatischen Sarkophage lieferte Bayet (Rech. p. 113 s.). Die seither erfolgte Publication derselben durch Garrucci lässt immerhin eine neue Wiedergabe mit Hülfe der Photographie wünschen. Vorläufig ist man immer noch auf die Aufnahmen des ravennatischen Photographen Ricci angewiesen.

Zeit liebt die Darstellung Christi und seiner Apostel in conventionellen Compositionen; eine dritte zeichnet sich bereits durch Abwesenheit menschlicher Gestalten aus. Diese drei Classen sind indessen keineswegs streng geschieden, und die von Bayet beliebte chronologische Classification unterliegt mancherlei Bedenken. Dem Inhalte nach unterscheide ich zunächst einige Sarkophage von einfachster Behandlung: die Deckel sind pultdachähnlich oder gewölbt, mit akroterienartigen Ausladungen an den Ecken; an der Vorderseite grosse, ausladende Kreuze mit verlängerter Verticalhasta[1]. Charakteristisch ist unter diesen Särgen der *Sarcofago dei Traversari*[2], dessen Vorderseite zwischen zwei Kreuzen gedachter Form eine sehr grosse, leere Inschrifttafel bietet; an den Ecken Pilaster. Man wird sofort an die oben geschilderten syrischen Sarkophage erinnert. Eine zweite Classe bilden die an den Vorder- wie an den Schmalseiten vorwaltend oder nur mit Pflanzen- oder Rankenornament mit eingesäten kleinen Kreuzen, Vögeln, Pfauen versehenen Exemplare[3]. Einzelne dieser Sarkophage, wie diejenigen in S. Apollinare in Classe, weisen



Fig. 202. Sarkophag von S. Teodoro. In S. Apollinare in Classe in Ravenna.

ein überaus reiches und geschmackvolles Ornament auf (vgl. Fig. 202 und 203); bei anderen, wie auf der Urne in S. Nazario e Celso, greift mehr eine trockene, schematische Behandlung platz. Das Vorherrschen des Lammes auf dem Hügel oder zweier Lämmer, zwischen denen Kreuz oder Monogramm stehen, charakterisirt eine dritte Classe, bei der wir auch schon das Auftreten der Palmen und die Gliederung der Front durch Arcaden gewahren. Wenig zahlreich ist die vierte Abtheilung, die der biblischen Sujets. Wir begegnen dem Pastor bonus[4], dem Fischer[5], Daniel zwischen den Löwen, der Auferweckung des Lazarus[6], der Anbetung der Magier[7]; dann auf den Schmalseiten eines bei S. Nicolò degli Agostiniani auf der Strasse stehenden Sarkophags der Verkündigung und einer zweiten Scene, in der Garrucci Maria's und Josephs Verlobung, Bayet, wol mit Recht, die Besuchung

[1] Garrucci tav. 311[1], wo der Deckel beschrieben ist; tav. 392[2,3].

[2] Ibid. tav. 389[1], nur der Deckel.

[3] Ibid. tav. 311[5]. 337[1,2]. 345[2,3]. 356[2,3]. 390[2–4]. 391[3]; mehrere andere fehlen bei Garrucci.

[4] Ibid. tav. 371[2].

[5] Ibid. tav. 371[4].

[6] Ibid. tav. 332[4].

[7] Ibid. tav. 311[2].

erblickt [1]. Dieser Sarkophag leitet uns zu der fünften und letzten Classe über: er zeigt auf der Vorderseite den Erlöser auf einer Kathedra sitzend und die Füsse auf einen Löwen und einen Drachen stellend — wiederum eine der ältesten Illustrationen zu Ps. 90, 13 *(super aspidem et basiliscum ambulabis)* —; rechts und links von dem Herrn steht ein Heiliger, Palmbäume und an den Ecken Pilaster fassen die Scene ein. Der beschädigte Zustand der Köpfe erlaubt leider keinen Schluss auf die Behandlung der Typen; doch spricht manches dafür, dass dieser, später als Begräbniss der Familie Pignatta benutzte Sarkophag zu den ältesten Werken der Sculptur in Ravenna gehört. In ähnlicher Weise sind ideale Compositionen, Zusammenstellungen des Herrn mit seinen Aposteln, die bald durch Bücher, Kronen, die sie in den Händen tragen, bald durch Kreuze mit langer Verticalhasta ausgezeichnet sind [2]. Auch hier ist die chronologische Bestimmung nicht gerade leicht. Im allgemeinen herrscht schon der bärtige Typus der Apostel- und Christusköpfe; daneben stossen wir aber auch noch auf den jugendlichen Christuskopf, der aber bereits den Nimbus trägt [3]. Die Anordnung der Gestalten unter Arcaden ist einigemal hier beliebt, aber nicht die Regel.



Fig. 203. Sarkophag aus Ravenna.

Die Blüte der ravennatischen Kunst fällt in die Zeit zwischen Theodorich und Iustinian, und man wird nicht irre gehen, wenn man das Gros der hier in Betracht kommenden Sarkophage dieser Epoche zuschreibt. Vielleicht sind einzelne Exemplare, namentlich diejenigen mit den biblischen Sujets, noch dem 4. Jahrhundert zuzuweisen. Die in S. Apollinare in Classe und in S. Vitale aufgestellten Särge werden nicht leicht älter als diese Basiliken selbst sein.

---

[1] Garrucci tav. $344^{2.3}$.

[2] Ibid. tav. 332^{4}. $335^{1.4}$. 344^{1}. 345^{1}. $346^{2.4}$. $347^{2.3.4}$. 348^{2-5}. 349^{1-3}.

[3] Ibid. tav. 346^{2}; besonders der hier fehlende, als Altar del Crocifisso in der Metropolitankirche dienende Sarkophag, genannt Mensa di SS. Massimiano ed Eusebio.

Bayet (Rech. p. 117) hebt hervor, dass die ravennatischen Sculpturwerke sich in mancher Hinsicht beträchtlich von den römischen unterscheiden, dagegen mit allem übereinstimmen, was wir von den orientalischen wissen. Er macht auch darauf aufmerksam, dass der von Cassiodor (Var. III 19) uns überlieferte Name eines Künstlers aus der Zeit des Theoderich, Daniel, auf den Orient hinzudeuten scheint. Neuerdings ist die Abhängigkeit der ravennatischen Plastik von der byzantinischen noch stärker betont worden. Man wird sich indessen hier vor übereilten Schlüssen zu hüten haben. Die wenigen Ueberreste byzantinischer und orientalisch-christlicher Sculptur reichen um so weniger aus, um die bestimmte Annahme eines Abhängigkeits- oder Verwandtschaftsverhältnisses zu begründen, als die ravennatischen Sarkophage auch mannigfache Anklänge an andere provinciale Richtungen aufzeigen, bei denen ein directer Einfluss von Byzanz oder Syrien ausgeschlossen erscheint. Zudem darf nicht übersehen werden, dass, wenn der Localcharakter in Ravenna von demjenigen Roms vielfach abweicht (ebenso wie der in Iulia Concordia, am Rhein, in Aquitanien, Africa), andererseits die Uebereinstimmungen doch noch immer vorwaltend sind, so dass kein Grund vorliegt, die ravennatische Sculptur nicht als einen Zweig der christlich-römischen bezw. abendländischen anzuerkennen.

Koptische Sculpturen.

Ganz anders schien es sich mit einer Richtung zu verhalten, auf welche erst in der allerneuesten Zeit, und zwar seitens der Aegyptiologen, die Aufmerksamkeit gelenkt wurde. Das ist die Kunst der Kopten, d. h. die Sculpturwerke aus Metall, Stein, Thon oder Holz — denn von Malereien hat sich nur weniges erhalten —, welche in Aegypten im Umkreis des monophysitisch-koptischen Bekenntnisses, also hauptsächlich zwischen dem Concil von Chalcedon (451) und der Occupation des Landes durch die Araber (640), ja auch über letztere hinaus bis ins 9. Jahrhundert, entstanden sind. Die früher sehr verächtlich behandelten Denkmäler dieser Zeit sind vor etlichen Jahren durch Maspero im Museum zu Bulaq aufgestellt und seither durch Al. Gayet bekannt gemacht worden[1]. Der französische Forscher glaubte in diesen koptischen Sculpturen eine ganz neue, von der hellenistisch-römischen Kunst total abgewandte neue Kunst entdeckt zu haben. Ihm schloss sich bald darauf Georg Ebers an, welcher in dieser angeblich neuen, von der Antike völlig abgekehrten Kunst eine Wiederbelebung altägyptisch-nationaler Formen und Symbole zu erkennen glaubte[2]. Es dauerte nicht lange, so folgte seinen Ausführungen eine Widerlegung, welche an Gründlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt[3].

Die hier in Rede stehenden Sculpturen sind durchweg Grabstelen, deren äussere Form die Gestalt einer Aedicula, einer von zwei Pilastern umfassten Nische mit muschelgezierter Halbkuppel, oder flachem bezw. spitzem Giebel hat. Diese Motive sind aber der ravennatischen und rheinischen Kunst durchaus eigen, namentlich auch die Concha[4], welche Gayet für ein Palmenornament ansieht: gerade so irrthümlich, wie wenn Ebers den so oft in Ravenna und anderwärts auftretenden, das Monogramm umgebenden Blätterkranz für die geflügelte Sonnenscheibe erklärt (!). Aehnliche Missverständ-

[1] Al. Gayet Les monuments coptes du Musée de Boulaq. Mém. publiés par les membres de la miss. arch. franç. au Caire III (Paris 1889) fasc. 4; La sculpture copte (Gaz. des beaux-arts 1892, Mai, Juill., Août).

[2] Ebers Sinnbildliches. Die koptische Kunst, ein neues Gebiet der altchristlichen Sculptur, und ihre Symbole. 4°. Lpz. 1892.

[3] A. Riegl Koptische Kunst (Krumbachers Byzantin. Zeitschrift 1893, S. 114 bis 121).

[4] Garrucci tav. 322. 336.

nisse begegnen dem berühmten Aegyptologen auf Schritt und Tritt. Die Orans soll ‚sicher' eine Reminiscenz des altägyptischen ⊔ sein, welche ‚an der hieroglyphischen Figur das Hohe und auch die Erhebung des Gemüthes sammt den mit ihr zusammenhängenden Handlungen, wie Freude, Dank, Gebet, symbolisirt' (a. a. O. S. 22). Die Kreislinie ist ihm ein Rest der geflügelten Sonnenscheibe; die gekrümmten Linien an den Blattfächern der Eck-Akroterien werden ihm zu einem ‚gewandelten Uraeusschlangen-Ornament' (S. 42). Ein aus Ranken und Weinlaub zusammengesetztes Ornament mit phantastischem Kopf, zu welchem sowol in Syrien wie in Ravenna die allerverwandtesten Analoga nachzuweisen sind, wird zur ‚Darstellung des Antlitzes an Stelle der geflügelten Sonnenscheibe' (S. 43); den Pfau, den wir im Orient wie Occident, namentlich aber wieder in Ravenna, so oft angetroffen, macht Ebers zum Phönix, während Gayet in ihm als einem phantastischen Insect eine Symbolisirung des Heiligen Geistes sieht (!). Die Hasenpaare, welche wir doch in Ravenna[1] haben, leitet Ebers von dem *Un nfr,* dem ‚schönen Hasen' der Altägypter ab, so dass das Thier des Osiris ein Bild Christi wird (S. 48). Dass die Rankenführungen, Palmetten, Weinreben u. s. f. in dem Flächenornament und den Randbordüren der Grabsteine durchaus der griechisch-römischen Antike entlehnt sind, entgeht Gayet wie Ebers; auch diese so leicht verständlichen Dinge sollen auf altägyptische Symbole zurückgehen. Alle diese Deutungen sind völlig unberechtigt und müssen Demjenigen, welcher mit den christlichen Denkmälern des 5. und 6. Jahrhunderts überhaupt einige Bekanntschaft hat, als unbegreiflich erscheinen. Nur auf einem Punkte kann man dieser ‚koptischen Kunst' eine Anlehnung an ein altägyptisches Motiv zugeben: das ist die Einrückung des Henkelkreuzes (des *Onch*) ☥ an Stelle des sonst in der Christenheit üblichen ✝, eine Entlehnung, welche bereits in vorconstantinischer Zeit platzgegriffen zu haben scheint und welche durchaus erklärlich wird, wenn man sich erinnert, dass dies den Aegyptern so populäre Zeichen das ‚Leben' bedeutete. Dagegen bin ich in keiner Weise geneigt, für zwei andere Bildwerke eine Anleihe bei der altägyptischen Kunst zuzugeben: nämlich für das Reiterbild[2], in welchem Ebers ohne hinreichenden Grund einen hl. Georg und eine Nachbildung des reitenden Horus als Crocodiltödters sieht; weiter für die Gruppe einer ihr Kind säugenden nackten Frau und eines vor ihr stehenden, ein Instrument nebst einer Palme haltenden Mannes, welche Ebers (S. 36) als Maria und Joseph erklärt (Fig. 204). Der christliche Charakter beider Reliefs ist durchaus unbewiesen, und das letztere insbesondere ist eher für eine den Horus säugende Isis zu halten.

So bleibt von den Aufstellungen Gayets und Ebers so gut wie nichts übrig[3]. Nur das kann mit Riegl zugegeben werden, dass diese koptische Kunst

[1] Im Baptisterium Ursianum (Garrucci VI 606).

[2] Gayet l. c. pl. 86. — Ebers a. a. O. S. 31.

[3] Bemerkenswerth für die Beurtheilung der hier besprochenen Controverse ist auch das hölzerne Giebelrelief in S. Maria (El Muallakah) in Kairo, das wol sicher dem 6. Jahrhundert entstammt. Es weist den Einzug Jesu in Jerusalem und die Himmelfahrt des Herrn auf, dazu die *Corona triumphalis,* die auch auf dem sogen. fünftheiligen Diptychon von Paris und den Evangeliardeckeln von Etschmiadzin charakteristisch sind (s. unten). Die Scene der *Ascensio* erinnert an die entsprechende Darstellung an den Ciboriumssäulen in S. Marco zu Venedig,

— mit anderen Bindegliedern — eine gewisse Verbindung der Antike mit der Kunst des Islams darstellt. Aber auch dies gilt nur in sehr beschränktem Masse und ist vorläufig nur in Bezug auf die polygonalen Flächenfüllungen der sarazenischen Kunst nachzuweisen.

Was man über das Fortleben der Antike in der byzantinischen wie in der abendländischen Kunst auch sagen mag und gewiss zu sagen berechtigt ist: das Beste an ihr hat das Jahr 476 nicht überdauert, oder vielmehr, es war lange vorher schon todt. Die eigenste Kunst des Alterthums, die Plastik, konnte den Niedergang des römischen Geistes und den Sturz des Westreiches nicht überleben. Ein Rest von ihr blieb erhalten und wucherte, wie wir sehen werden, in der Kleinkunst bescheiden, oft verwildert fort. Als historische Kunst tritt die Sculptur erst da wieder ein, wo unter dem Anhauch einer neuen, gewaltigen Zeit die antike Weltanschauung sich wieder zu regen und aus jahrhundertelangem Schlummer zu neuem Leben emporzuringen beginnt.



Fig. 204. Koptisches Relief. (Nach Ebers.)

welche nach Garrucci's Ansicht im 11. Jahrhundert entstandene Nachbildungen von Arbeiten des 5.—6. Jahrhunderts sind (GARRUCCI Stor. tav. 498[1]) (?). TIKKANEN (Genesisbilder S. 11) macht auf die Analogie des Werkes mit den heftigen Bewegungen auf den Erzeugnissen der ravennatischen Gruppe aufmerksam. Eine lange griechische Inschrift könnte auf byzantinische Einflüsse hindeuten. Jedenfalls beweist das ganze Werk den Zusammenhang koptischer Kunst mit der hellenisch-römischen Tradition.

Fünftes Buch.

Die altchristliche Baukunst.

I.

Versammlungsorte der ersten Christen.

Die völlige Scheidung des Christenthums vom Judenthum ist in der apostolischen Zeit bekanntlich nicht sofort nach der Gründung der Kirche vor sich gegangen. Die Christen hielten anfänglich noch die vorgeschriebenen Gebetsstunden der Juden ein (Apg. 3, 1) und gingen auch noch in den Tempel das Gebet verrichten (ebd. 2, 46. Luc. 24, 53); namentlich predigten die Apostel in der Halle Salomons (Apg. 3, 11; 5, 12) und pflegten sie draussen in der Mission ihr Wort zuerst in den Synagogen an das auserwählte Volk zu richten. Indessen hatten sie von Anfang an jenen ‚Opferaltar, von dem Diejenigen nicht essen durften, welche dem Zelte dienten' (Hebr. 13, 10). Für diesen Altar, d. h. für die Feier der Eucharistie, bedurften sie also auch eines eigenen, den Mitgliedern der Christengemeinde allein zugänglichen Raumes, und es war selbstverständlich, dass dieser Raum überhaupt den gottesdienstlichen Vereinigungen (Synaxen) und auch der Predigt dienen musste, seit nach der Zerstörung Jerusalems und des Tempels auch das letzte Band abgerissen wurde, welches die junge Gemeinde noch mit dem jüdischen Cult verbunden hatte. Dass dieser Raum in den Privathäusern gefunden wurde, sagt uns die Apostelgeschichte: man ging von Haus zu Haus, um das Brod zu brechen (*κατ' οἶκον*; 2, 46), und nach der Himmelfahrt des Herrn kamen die Apostel in dem ‚obern Speisesaal' eines Hauses (nicht dem Söller, wie Luther übersetzt hat) zusammen (ebd. 1, 13; 2, 1. 42. 46). Ausserhalb der heiligen Stadt hielt man es ähnlich (ebd. 20, 9). So wird in Ephesus die Wohnung Aquila's und Priscilla's als Ort der Synaxe erwähnt (1 Kor. 16, 9), und ebenso in Rom das Haus derselben Personen (Röm. 16, 5), neben welchem die Ueberlieferung die Wohnungen des Senators Pudens, der hl. Lucina, später der Matronen Eutropia und Anastasia, der hl. Caecilia als *Ecclesia* bezeugt. Die Didache (c. 14) spricht zwar von der Versammlung an dem dem Herrn geweihten Tage, vermeidet aber offenbar aus Rücksicht auf die Verfolgung jede nähere Angabe über den Ort derselben. Justin der Martyrer antwortet in seinem Verhör vor dem Präfecten zunächst ausweichend: man versammle sich, wo man eben wolle und könne, keineswegs Alle an einem Orte. Auf das Drängen des Präfecten erklärt er sich aber weiter dahin, dass er seine Schüler beim Hause eines gewissen Martinus, nahe dem *Timotinum* genannten Bade versammle und dass er auch jetzt, bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom, keinen andern Versammlungsort kenne[1]. Der christenfeindliche

[1] Zu diesen Privatbadhäusern scheinen die Oratorien gehört zu haben, deren Reste im 18. Jahrhundert bei S. Prisca in der Casa dei Cornelii Pudenti (de Rossi Bull. 1867,

Verfasser des Dialoges Philopatris beschreibt das Aussehen eines solchen Betsaales, in welchen er sich durch Zufall verirrt hatte. Er stieg in einem ihm unbekannten Hause eine Treppe hinauf, und trat in ein Zimmer mit Täfelwerk, wie das Haus des Menelaos bei Homer. Doch habe er drinnen keine Helena gefunden, sondern bloss abgehärmte Gestalten, die auf den Knieen lagen. In solch abgelegenen oberen Wohnungsräumen wurde selbst nach dem Aufhören der Verfolgung noch eine Zeitlang der Gottesdienst gehalten, wie aus einem Decret des Concils von Gangra (328; ‚*pietatem in privatis domibus non clandentes*‘) und aus einem andern des Concils von Laodicea (320) hervorgeht, in welch letzterm die fernere Darbringung des Opfers durch Bischöfe und Priester in Privathäusern für nicht mehr passend erklärt wird. Die zunehmende Zahl der Gläubigen musste schon früh nahegelegt haben, dass die Versammlungen in den grössten Sälen stattfanden, welche zur Verfügung gestellt werden konnten. An die Häuser der Armen konnte hier nicht mehr gedacht werden; die wohlhabenden Mitglieder der Fraternitas werden von selbst ihre besten und grössten Räume zu *Ecclesiae domesticae* angeboten haben, denn jeder Christ musste es sich zur höchsten Ehre und Freude anrechnen, wenn die heiligen Geheimnisse unter seinem Dach gefeiert wurden. Wir wissen nun, nicht bloss aus den Ruinen Pompeji's, sondern auch aus dem Zeugniss der Schriftsteller[1], dass die Häuser der Reichen und die Paläste der römischen Grossen in ihren Triclinien und Basiliken oft sehr bedeutende Räume boten. Vitruv hat uns eine classische Beschreibung solcher Säle hinterlassen, welche für unsern Gegenstand von Wichtigkeit ist. Man unterschied danach korinthische und ägyptische Säle. Jene hatten einfache, d. h. nicht je zwei übereinandergestellte Säulen, welche entweder auf einem Sockel oder auf dem Boden ruhten; darüber Architrav und Sims aus Holz oder Stuck, und eine nach der Zirkellinie gewölbte Decke. Bei den ägyptischen Sälen dagegen legte man über die Säulen Architrave und von den Architraven zu den Wänden horizontale Deckbalken, über das Deckengetäfel aber ein zu einem Umgang unter freiem Himmel dienendes Paviment. ‚Dann‘, heisst es bei Vitruv weiter, ‚sind auf den Architrav in senkrechter Linie mit den unteren Säulen andere zu stellen, die um ein Viertel kleiner sind, und über den Architraven und Gebälkzierden der letzteren soll eine mit Lacunarien verzierte Decke, zwischen den oberen Säulen Fenster angebracht sein; so scheinen sie mit den Basiliken und nicht mit den Speisesälen Aehnlichkeit zu haben.‘ Das Charakteristische des ägyptischen Saals bestand also in dem überhöhten und durch Seitenfenster beleuchteten Mittelraum. In der nachaugusteischen Zeit haben sich aus dieser Disposition die Kreuzgewölbsäle der Thermen entwickelt. Vitruv hat an der berührten Stelle nur jene zwei Arten von Sälen erwähnt, nicht aber die Privatbasilika, weil er da nur von dem mittlern römischen Hause sprach, das ausser den Wohnzimmern ein Tablinum, Speisesäle, Exedren und etwa einen Gemäldesaal nöthig hatte. Wo er von den Palästen der Grossen redet, heisst es, da seien hohe Atrien, geräumige Säulenhöfe, Gartenanlagen mit ausgedehnten Promenaden, Bibliotheken, Gemäldesäle und Basiliken erforderlich, weil hier sowol Staats- als Privatberathungen abgehalten und schiedsrichterliche Erkenntnisse gefällt

Privatsäle.

p. 46) und in unserer Zeit auf dem Monte della Giustizia, bei den Thermen des Diocletian (ibid. 1878, p. 47; 1876, p. 7. 38) aufgedeckt wurden.

[1] Plin. Hist. nat. XXXVI 4. 5. — Vitruv. De architectura lib. VI c. 5: De tricliniis et oecis et pinacothecis et eorum dimensionibus.

würden. Derartiger Basiliken hatte z. B. die Villa der Gordiane drei, jede mit hundert Säulen[1], und eine andere, sehr prächtige befand sich im Palast Domitians[2]. Dass solche Privatbasiliken gerade als Versammlungsorte der ältesten Christengemeinden dienten, wo deren von christlichen Besitzern zur Verfügung gestellt werden konnten, ist an sich wahrscheinlich, wird uns aber auch ausdrücklich berichtet. Schon die pseudoclementinischen Recognitionen (l. X n. 71) erzählen von einem reichen Einwohner Antiochiens, Theophilus, ‚der die grosse Basilika seines Hauses zur Cultstätte für die Gemeinde herlieh' *(domus suae ingentem basilicam ecclesiae nomine conservaret')*, und in Rom wurde im 4. Jahrhundert die Basilika des durch die Geburt und Erziehung des Kaisers Marc Aurel berühmt gewordenen Palastes des Lateran *(aedes egregiae Lateranorum)* zur Kirche umgewandelt. Hier war es, wo man nach dem Zeugnisse des hl. Hieronymus die sittenreine Fabiola einst unter den Büssern stehen sah (Ep. ad Ocean.). Auch die Basilica Sicinini, welche Ammianus Marcellinus als ein christliches Bethaus *(‚ubi ritus christiani est conventiculum,* XXVII 3) bezeichnet, war ohne Zweifel solch eine Privatbasilika, an deren Stelle dann die Basilica Liberiana, die heutige S. Maria Maggiore, erbaut wurde. In Alexandrien (Basilica Caesarea)[3] und namentlich im römischen Africa (Basilica Fausti[4], Celerinae, Florentii, Gratiani, Theodosii, die Leontiana, die Basilika bei Babour[5]) werden eine Anzahl Basiliken erwähnt, deren Benennung schon schliessen lässt, dass sie aus Hausbasiliken erwachsen sind.

Es gab aber noch andere Versammlungsorte der Christen. Die *Scholae,* auf welche in neuester Zeit die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist[6], kann ich zwar als eine eigene Classe von Bethäusern nicht anerkennen. Jene, in der Paulus zu Ephesus lehrte (ἐν τῇ σχολῇ Τυράννου, Apg. 19, 9), dürfte unter die Kategorie der Privatwohnungen fallen, jene anderen, welche den Grabanlagen annex waren, wie der Vorraum zum Eingang von S. Domitilla[7], fallen unter unsere zweite Kategorie. Diese zweite Classe von Vereinigungsorten waren die Coemeterien. Wir haben aber gesehen, wie und weshalb die Anlage dieser Todtenstädte unter dem Schutz des Gesetzes vor sich gehen konnte; dies nämliche Gesetz, welches die Anlage und Construction der Coemeterien den Christen gestattete, kam auch, namentlich seit Letztere sich die Einrichtungen der Funeralcollegien zu eigen machten, ihren gottesdienstlichen Versammlungen zu statten, insoweit dieselben sich auf die Beerdigung ihrer Todten bezogen. Freilich nicht in weiterm Umfange; und wir sehen denn in der That, wie die römische Polizei auch in den Coemeterien Verhaftungen vornahm (Papst Sixtus) und die Katakomben mit Sequester belegte, als im Laufe der Verfolgungen die Christen ihre Coemeterien nicht bloss zu Begräbnisszwecken, sondern auch zu anderen Synaxen benutzten.

Scholae.

Es war früher eine sehr verbreitete Ansicht, dass in den Katakomben eine Anzahl Krypten oder Kapellen zum Zwecke des Gemeindegottesdienstes

Die Krypten und Kapellen der Katakomben.

[1] Iul. Capitol. Gord. c. 32.

[2] Plut. Popl. c. 15.

[3] Epiph. Haer. c. 69, n. 2. — Socrat. VII 15. — Ambros. Ep. XXIX ad Theodos.

[4] Comment. in serm. XL Aug., ed. Sirmond I 343.

[5] Itin. Anton., ed. Parthey (1848) p. 17; ed. Wesseling p. 40. — Tab. Peuting. Diad. — Shaw Reisen Taf. 32.

[6] Vgl. K. Lange Haus und Halle. Lpz. 1885. Baldw. Brown From Schola to Cathedral. A Study of early Christian Architecture and its relation to the Life of the Church (Edinb. 1886), besonders p. 31 f. 51 f.

[7] Bull. 1865, p. 97.

geschaffen und hergerichtet waren. Diese Vorstellung musste aufgegeben werden. Wer immer sich in diesen Nekropolen umgesehen hat, weiss, dass auch die grössten Räume in denselben nur eine sehr kleine Zahl von Menschen, 30—50 höchstens, fassen konnten. Ein Gemeindegottesdienst konnte hier nicht gehalten werden. Das heilige Opfer, welches zweifellos von Zeit zu Zeit über den Gebeinen hervorragender Martyrer hier gefeiert wurde, war eine Culthandlung, die von dem regelmässigen sonntäglichen Gottesdienst für die Gemeinde durchaus verschieden war. Freilich suchte man, namentlich seit dem Sieg der Kirche und bei der zunehmenden Verehrung für die Martyrer, durch Verbindung mehrerer Cubicula zu einem Complex von Gemächern Raum zu schaffen, in welchem, berühmten Blutzeugen zu Ehren, eine etwas grössere Zahl von Andächtigen an den Gedächtnisstagen derselben dem heiligen Opfer in den Katakomben beiwohnen konnte. Und so entstanden jene Katakombenkapellen, in welchen Einige den ersten Kern der Basilika des 4. Jahrhunderts glaubten erblicken zu dürfen.

,Die Einrichtung dieser zu den Synaxen dienenden Krypten zeigt die beistehende Figur 205, welche den Grundriss der von Marchi (tav. 35) ver-

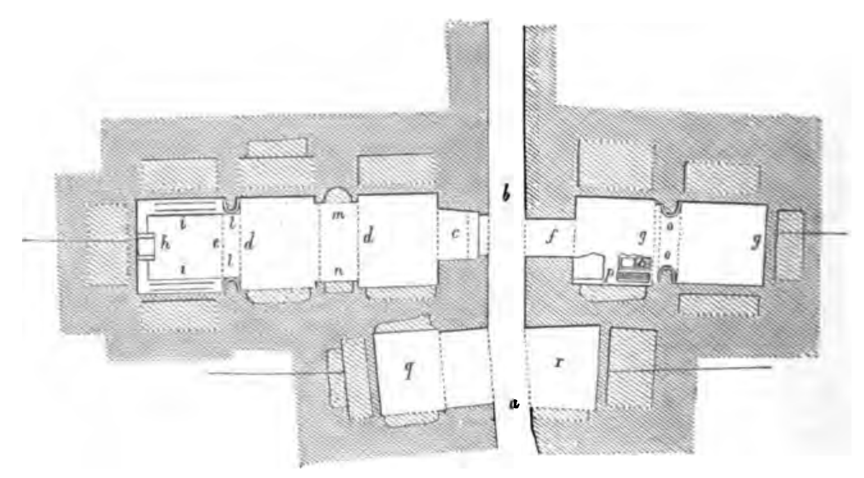


Fig. 205. Krypta in S. Agnese. (Nach Marchi.)

zeichneten Räume in S. Agnese wiedergibt. Dieselben bilden eine der hervorragendsten sogen. Katakombenkirchen und dürften noch vor das 3. Jahrhundert fallen. In dem Plan bezeichnen *a* und *b* zwei zu der Kirche führende Galerien. *c* Thüre mit Schwelle, Gesims und Architrav aus Travertin; sie bildet den Eingang zu dem vornehmsten Theil der „Kirche". Marchi glaubt in dem Raume *dd* den Aufenthalt der Männer, in *gg* den der Frauen zu erkennen. *e* ist der Chor oder das Presbyterium, in welchem der tragbare Altar stand. Da die Kathedra vor dem Arcosolium stand, kann dieses nicht als Altar gedient haben. *f* ist die Eingangsthüre zu dem entgegengesetzten weniger geräumigen Theile der Kirche *gg*, wo die Frauen standen. *h* der Sitz des Bischofs. *i* Sitze für die dem Bischof assistirenden Kleriker; in diesen Sitzen sind Loculi für Kinderleichen angebracht. *ll* Säulen, aus dem Tuff gehauen, mit Stuck überkleidet; ohne constructive Bedeutung, dienten sie zur Zierde und wol auch, um das Presbyterium von dem Reste der Kirche zu trennen. *m* halbkreisförmige, *n* rectanguläre Nische, zur Aufnahme von

Statuetten, wie Marchi (gewiss mit Unrecht) glaubte, eher um Lichter aufzustellen. *oo* zwei ähnliche Säulen; Marchi meinte, um den Diakonissen das Ordnen der Frauen zu erleichtern (?!). *p* Trümmer des Marmors, der den Boden überall bekleidete. *q* und *r* zwei Räume mit Arcosolien, gewissermassen Vestibule zur Kirche.

,Nicht minder belehrend ist der Grundriss zu einer andern unterirdischen Kirche in dem Coemeterium an der Salita del Cocomero (la Pariola), unter der Via Salaria Vecchia (Marchi p. 191, tav. 38; unsere Fig. 206). *A* ist der Eingang aus dem untern Stockwerk des Coemeteriums zu dem der „Kirche". *B* der Zugang von dem obern Stockwerk zu derselben. *C* Eingang von dem obern Stockwerk zu dem Vestibulum der Kirche. *E* Stufen, welche zu einer den Zugang zur Treppe *D* vermittelnden Wendeltreppe (heute dem einzigen Zugang zu der Kirche) führen. *F* Stufen zwischen dem Vestibulum und der Kirche. *G* dreigetheilter Raum der Kirche. *H* zwei Vorsprünge, die die Area *G* in drei Theile scheiden und über welchen sich Bogen wölben, die 5 *m* unter der Höhe der Kirche bleiben. *I* Apsis, in welche der Zugang *A* mündet *(Introitus ad sanctos)*. *K* unten rechteckige, oben im Halbkreis zulaufende Nische im Centrum der Tribuna. *L* kleinere, halbkreisförmige Nische im Centrum von *K*. *M* moderner Bruch im Felsen. *N* Nebengemach, vielleicht Secretarium. *O* Eingang von der Wendeltreppe zu einer Krypta, die älter ist als die Kirche und die in dem Niveau des obern Stockwerkes liegt. *P* Krypta, durch drei Bögen in vier unregelmässige Kammern getheilt. *Q* Trümmer eines profanen Gebäudes. *R* Fenster, in neuerer Zeit angebracht, um *P* und *G* zu verbinden. Ein grosses Lucernar gab der Kirche Licht' (Real-Encykl. I 116 f.).

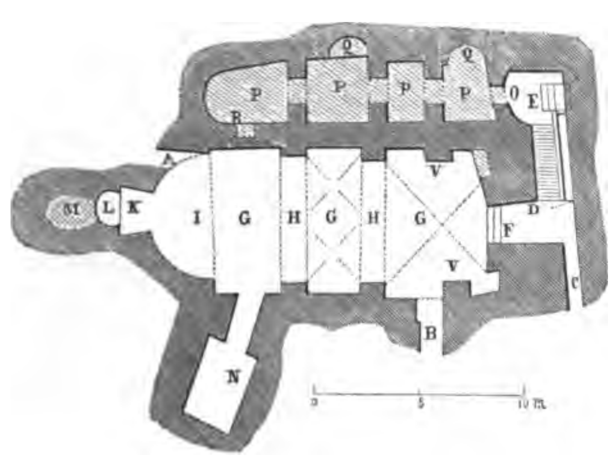


Fig. 206. Krypta im Coemeterium der Salita del Cocomero. (Nach Marchi.)

Gewiss begegnen uns in diesen Culträumen der Katakomben Elemente, welche auch in der spätern Basilika wiederkehren; so die Stellung des Altars im einen Ausbau *(Exedra)*, welche in dem zweiten der uns hier beschäftigenden Fälle halbkreisförmig ist; weiter die Abtrennung des Klerus vom Volk und allem Anschein nach auch die Trennung der Geschlechter. Aber all dies reicht nicht hin, um einen directen Zusammenhang mit der Basilika herzustellen, und das gilt auch von den zwei Krypten im obersten Stockwerk von S. Priscilla, auf deren Exedren Richter seiner Zeit so grosses Gewicht gelegt hat.

Die Coemeterialanlagen beschränkten sich, wie wir auch bereits gesehen haben, keineswegs auf unterirdische Galerien und Cubicula. Sie umfassten auch über der Erde — *sub dio* — angelegte Bauten, und diese waren wieder zweifacher Art. Als die ältesten haben wir jedenfalls die dem Eingang der Katakomben vorgelegten Vestibula anzusehen, von denen uns eines, vor S. Domi- Basilicae cimiteriales.

tilla (S. 51, Fig. 13) erhalten ist. Es zeigt dieselbe Structur, wie die entsprechenden heidnischen Anlagen. Auch hier sehen wir den Vorraum von sogen. *Scholae* flankirt, die ohne Zweifel sowol dem Custoden des Coemeteriums Wohnung als den an den Anniversarien abzuhaltenden Vereinigungen und Gastmählern der Verwandten und Clienten bezw. den Genossen des Collegiums Raum gewährten. So interessant diese Vestibula und speciell das uns erhaltene in S. Domitilla auch sind, für die Entwicklung des christlichen Kirchenbaues kommen sie nicht in Betracht. Wol aber gilt dies von einer zweiten Classe von Coemeterialgebäuden. Es ist anzunehmen, dass über jedem Coemeterium auf der es bedeckenden Area ein kleines Bethaus, *Μαρτύριον*, *Memoria, Confessio* oder *Cella,* dann *Basilica* oder *Basilicula* genannt, stand, in welchem das Gebet für die Todten abgehalten, das *Sacrificium pro defuncto* oder die *Oblatio pro dormitione* dargebracht wurde. Es wird uns ausdrücklich berichtet, dass, wie in der Stadt den einzelnen *Tituli* — wir sagen heute ‚Pfarreien‘ — ein Presbyter vorgesetzt war, so auch jedem Coemeterium ein Priester vorstand[1], und dass kein Tag vorüberging, wo (das gilt also für das Ende des 4. und den Anfang des 5. Jahrhunderts) die Presbyter nicht das hl. Opfer darbrachten[2]. Solche *Cellae cimiteriales* waren ohne Zweifel die berühmten 40 ‚Basiliken‘, welche Rom schon in Diocletians Zeiten nach dem Zeugnisse des Optatus von Mileve *(De schism. Don. II 4: Non enim grex aut populus appellandi fuerant pauci, qui inter quadraginta et quod excurrit basilicas locum ubi colligerent non habebant, scl. Romae)* besass. Das war der Ort, wo die Christen officiell, unter dem Schutz des Gesetzes, zusammenkommen konnten, — freilich ostensibel nur, um ihre Todtenfeier zu begehen. Und dass das die römische Staatsgewalt sehr gut wusste, geht aus dem Decrete des Kaisers Licinius hervor, der in der zweiten, christenfeindlichen Hälfte seiner Regierung die Stadtkirchen der Christen, die seit dem Mailänder Edict 312 erbaut worden waren, wieder schliessen oder niederreissen liess, indem er die Bekenner des neuen Glaubens wieder aufs freie Feld (d. h. die ausserhalb der Stadtmauern gelegenen Coemeterien) verwies[3].

Ueber die Gestaltung dieser *Cellae cimiteriales* hat das Alterthum nur eine gelegentliche schriftliche Notiz hinterlassen, und zwar in den Acten des Martyrers Theodot (ed. Ruinart p. 361), wo eine *Confessio* mit *Concha* erwähnt wird. Es legt sich die Vermuthung nahe, dass manche dieser *Cellae* kreisrunde oder polygonale Formen hatten, wie die Grabdenkmäler der Alten; und in der That war die von Gregor von Diocaesarea († 374) erbaute, von Gregor von Nazianz erwähnte Grabkirche ein derartiger Centralbau. Im allgemeinen wird man aber für die *Memoriae,* in denen die übliche Todtenfeier mit Synaxe der Gemeinde abgehalten wurde, nicht den Rund- oder Polygonalbau, sondern jene Form gewählt haben, welche uns durch die zwei einzigen noch erhaltenen Exemplare dieser Gattung gewährleistet ist. Solche sind nämlich durch Marchi und de Rossi in den kleinen, über der Area von S. Callisto und seiner Annexe stehenden Basiliken des hl. Sixtus und der hl. Caecilia, die schon Marangoni 1736 gesehen und als christlich erkannt hatte, die dann Marchi (Arch. p. 228, tav. 45 sg.) irrthümlich für die Basilika der hll. Marcus und Marcellianus erklärte[4], und der hl. Soteris (von Marchi für die Basilika des Bischofs Damasus erklärt) nachgewiesen[5]. Marchi's Aufnahmen

[1] Innocent. I Epistol. XXV, ed. Coustant p. 860 sq.

[2] Id. Epistol. II 12. — Siric. Epistol. I 10 (ed. Coustant p. 631. 753. 791).

[3] Euseb. Vita Const. II 2.

[4] Vgl. de Rossi Roma sotterranea II 5 sg.: III 468 sgg.

[5] Ibid. III 16. 471.

dieser Gebäude sind nicht ganz exact, indem er moderne Theile für antik ansah; erst de Rossi (Roma sotterranea III tav. 42—43) gab genaue Grundrisse und Ansichten dieser zwei hochinteressanten Gebäude, der einzigen über der Erde stehenden Bethäuser vorconstantinischer Zeit Roms, welche auf uns gekommen sind. Beides sind sogen. *Cellae trichorae*, d. h. quadratische Räume, welche nach drei Seiten in halbkreisförmige Apsiden ausladen. (Vgl. Fig. 207 u. 208.) Die Cella der hl. Soteris verdankt ihre Erhaltung in der Diocletianischen Verfolgung wol dem Umstande, dass sie ein Privatmausoleum war. Nach der vierten Seite ursprünglich geradlinig abgeschlossen, wurde sie später nach dieser Seite verlängert und (unter Papst Stephan II?) mit einer Kuppel eingedeckt, zu deren Stütze Strebepfeiler an den Ecken errichtet wurden. Die Cella des hl. Sixtus war etwas geräumiger; nach Stefano de Rossi's Untersuchungen war sie in der Diocletianischen Verfolgung niedergelegt und dann in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt worden. Auch sie scheint früher ein von Strebepfeilern gestütztes Kuppelgewölbe gehabt zu haben, das später weggelassen und durch ein flaches Dach ersetzt wurde. Bei dem Neubau wurde der vordere Raum hinausgeschoben und geschlossen, während, wie die Nachgrabungen ergaben, die Cella ursprünglich nach dieser Seite offen geblieben war. Die beiden Cellae sind aus Ziegeln mit etwas Tuff in der vorconstantinischen Technik hergestellt und gehören vielleicht noch zur Zahl jener, welche Bischof Fabian um die Mitte des 3. Jahrhunderts auf den Coemeterien herstellen liess[1].

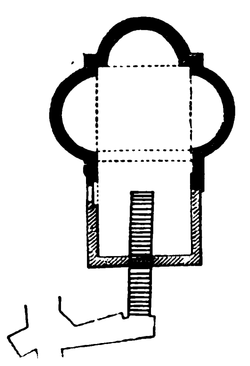

Fig. 207. Cella cimiterialis des hl. Sixtus. (Nach Marchi.)


Fig. 208. Cella cimiterialis. (Nach de Rossi.)

Die Aufklärung, welche wir der Feststellung dieser zwei Basiliken verdanken, wurde durch eine dritte Entdeckung an der Via Tiburtina, neun Miglien vor der Stadt nach Tivoli zu, vervollständigt. Neben der dem Zeitalter Constantins angehörenden grössern Basilika der hl. Symphorosa fand sich hier eine kleinere *Cella trichora*, welche mit ihrer Hauptapsis an die der Basilika anstösst und durch einen Zugang mit ihr in Verbindung stand: ganz so, wie dies hinsichtlich der Basilika von St. Felix uns durch den hl. Paulin von Nola berichtet wird (vgl. Fig. 209). Der oblonge Raum der Cella zeigt nach dem der Hauptapsis gegenüberliegenden Eingang zu eine leichte Zuspitzung; die

[1] Liber pontifical., ed. Duchesne I 148: ‚Multas fabricas per cymeteria fecit'. — Vgl. de Rossi Roma sotterranea I 117. 119, wo dieser Text ausführlich besprochen ist.

eine Seite des Oblongums ist zerstört oder es fehlte hier vielleicht ein Abschluss[1].

Die Thatsache, dass die Cella des hl. Sixtus und, wie bemerkt, vielleicht auch diejenige der hl. Symphorosa ursprünglich an der vierten Seite offen stand, ist von einer besondern Wichtigkeit, welche de Rossi[2] eingehend betont. Die nämliche Bauform oder Einrichtung scheint auch bei antiken Grabcellen platzgegriffen zu haben, wie bei dem Speisesaal eines der schönsten dieser Monumente an der Via Latina[3]. Diese offene Cella mit dem freien Raum vor ihr war die in den *Acta purgationis Felicis* (bei Optatus) erwähnte *,area, ubi orationes facitis'*. Hier waren in der Verfolgung die Christen eingeschlossen *(,cives in area martyrum fuerunt inclusi'*[4]*)*, und die Cella ist wol identisch mit der bei Optat genannten *Casa maior* der Area. Das Volk stand (abgesehen von den Tagen schwerer Verfolgung), wol nach den Geschlechtern und etwa auch nach den Classen der Gläubigen *(Fideles* und *Catechumeni)* durch hölzerne Schranken getrennt, auf der Area *sub dio*, d. h. also unter freiem Himmel; die Liturgie oder gottesdienstliche Handlung vollzog sich im Innern der Cella, wo Bischof und Kleriker um den Altar ihren Platz hatten. Es springt in die Augen, dass selbst in einem Klima wie dem römischen und unter einem Himmel wie dem africanischen das Stehen der Gläubigen auf dem freien Felde und unter freiem Himmel, wo man aller Unbild der Jahreszeit und Witterung ausgesetzt war, nur als ein Nothbehelf angesehen und beseitigt werden musste, sobald die Verhältnisse es gestatteten. Mit dem Siege der Kirche unter Constantin fiel jeder Grund weg, den Gläubigen nicht dieselbe Wohlthat angedeihen zu lassen, welche zuerst Cato im Jahre 184 v. Chr. den römischen Bürgern zuwandte, indem er die erste forensische Basilika (die Porcia) baute. Von da ab ward das Bedürfniss immer allgemeiner gefühlt, für die Abhaltung der Gerichtsverhandlungen und der Handelsgeschäfte nicht mehr offene Märkte, sondern gedeckte Fora, d. h. Basiliken, zu haben. Ganz der nämliche Vorgang wiederholte sich für die römischen Christen nach 312. Das Volk verlangte gedeckte Hallen, und die Kirche und Regierung gewährte sie ihm sofort in der Gestalt der christlichen Basilika. Diese Basilika war, wie wir jetzt an der Doppelbasilika der hl. Symphorosa sehen, im Grunde nichts anderes als eine in grösserm Massstabe angelegte *Memoria*, die mit der alten Martyrerkirche in unmittelbarem Zusammenhang stand. Wo eine Cella noch bestand, wie die des hl. Sixtus, fand der Architekt einen Theil seiner Aufgabe schon gelöst; er konnte jenen apsidalen Abschluss nur stehen lassen und an den quadratischen Vorraum desselben eine gedeckte Verlängerung

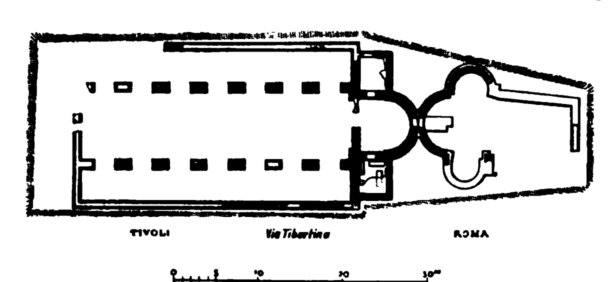


Fig. 209. Grundriss von S. Sinforosa. (Nach Stevenson.)

[1] Vgl. E. Stevenson Scoperta di S. Sinforosa e dei suoi sette figli al nono miglio della Via Tiburtina (Estr. dal periodico ,Gli studi in Italia'. Roma 1878), und de Rossi Bullettino di archeologia cristiana 1878, p. 79 sg. — Betreffs der Basilika des hl. Felix s. unten.

[2] Roma sotterr. III 495. [3] Ibid. p. 470.

[4] Optat. Milev. Gesta ap. Xenoph., ed. Ziwsa (Vindob. 1893) p. 194.

anbauen. Solch ein einschiffiger Bau musste für die Gemeindekirche sich sofort als unzulänglich erweisen. Man griff daher zu der dreischiffigen Halle, die man in der profanen Architektur und in dem Tempelbau der Griechen und Römer längst im Gebrauch sah. Man übertrug die hier gegebenen und allen Architekten längst geläufigen Motive und Formen ohne weiteres auf das Bethaus der Gemeinde, und die christliche Basilika stand sofort fertig da. Die Gemeinschaft der Christen musste in dieser, gewissermassen plötzlich aus der Erde gewachsenen architektonischen Schöpfung das willkommene Symbol des Sieges über die Macht des Heidenthums erblicken.

Hypothesen über den Ursprung der christlichen Basilika.

Das ist der Weg, den das christliche Bethaus in seiner Entwicklung zurückgelegt hat; das ist meines Erachtens die heute einzig zulässige Erklärung der Entstehung und des Ursprungs der christlichen Basilika.

Es ist für dieses grosse kunstgeschichtliche Factum freilich, namentlich seit den letzten fünfzig Jahren, eine Reihe anderer Erklärungen versucht worden, welche hier in Kürze aufzuführen und zu charakterisiren sind.

Eine vielfach falsch verstandene Aeusserung des berühmten Theoretikers der Renaissance, Leone Battista Alberti's († 1472), welche sich in dessen Schrift ‚De re aedificatoria‘ (ed. Florent. 1465 II 10) findet, gab Anlass zu der Vorstellung, als ob nach Alberti's Ansicht mit dem Uebertritt Constantins zum Christenthum bisherige forensische Basiliken dem kirchlichen Gebrauch überwiesen worden seien und die christliche Basilika demgemäss nichts anderes sei als eine Herübernahme der antiken *Basilica iudiciaria*. Man glaubte sich für diese Annahme auf Aeusserungen wie die des Ausonius berufen zu können, welcher die Verwendung früherer forensischer Gebäude zu Cultzwecken zu bezeugen schien[1]. Indessen sagt das der Text des Ausonius nicht, anderseits ist kein einziges Beispiel einer Umwandlung forensischer Basiliken in kirchliche bis jetzt nachgewiesen, und man sieht auch in der That nicht ein, weshalb der Religionswechsel des Hofes Gerichts- und Markthallen im Reich entbehrlich hätte machen sollen. Es ist schwer begreiflich, wie die auf Alberti zurückgeführte Ansicht sich so lange halten und eine so grosse Verbreitung finden konnte[2]. Der erste, welcher ihr entgegentrat, war Aug. Christ. Ad. Zestermann († 1869), welcher die Frage nach der Entstehung unserer christlichen Basilika zum erstenmal einer gründlichen Untersuchung unterzog, ihren Ursprung aus der *forensis* in Abrede stellte und den Satz vertheidigte: es habe sich der christliche Geist für die Bedürfnisse seines Cultus, der als eine neue Erscheinung in die Welt eintrat, eine neue, entsprechende Stätte geschaffen, die man darum Basilika nannte, weil sie durch den Porticus der Seitenräume und durch den über die-

---

[1] Auson. Gratiarum actio pro consulatu ad imperator. Gratianum p. 190, § 3 (ed. Valpy n. 419): ‚Basilica olim negotiis plena nunc votis pro tua salute susceptis.‘ — Vgl. dazu Zestermann Die antiken und die christlichen Basiliken (4°. Lpz. 1847) S. 158.

[2] So bei Palladio (I quattro libri di archit. Ven. 1570), Pomp. Sarnelli (Antica basilicografia. Nap. 1686), Ciampini (Vet. mon. Romae 1690; De aedif. etc. Ibid. 1693), Sickler (Entstehung der christlichen Kunst u. s. w. [Almanach aus Rom Bd. I. Lpz. 1810]), Büsching (Anfänge der christlichen Kunst d. Mittelalters [Kunstbl. 1824, Nr. 49]), Hirt (Gesch. der Baukunst bei den Alten. Berl. 1821), d'Agincourt (Arch.), Platner und Bunsen (Beschreibung der Stadt Rom. 1830 ff), Augusti, Franz Kugler (Der römische Basilikenbau [Kunstbl. 1842]; Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttg. 1842, u. ö.), v. Quast (Die Baukunst der Alten. Berl. 1845), Kinkel (Gesch. der christlichen Kunst. Bonn 1845), Bunsen (Die Basiliken des christlichen Rom. München 1842), Canina (Ricerche sull'archit. Roma 1843), Valentini (Le basiliche sante di Roma. 1845), Gailhabaud (Denkmäler der Baukunst. Deutsche Ausg. 1844), Hofstadt (Goth. ABC. Frankf. 1845).

selben sich erhebenden bedeckten Mittelraum eine Aehnlichkeit mit den Basiliken der Alten hatte. ‚Sonach', meinte er, ‚müsse man ebensowol den heidnischen wie den christlichen Römern nachrühmen, dass beide Theile für ihre grossartigen Zwecke sich Gebäude schufen, deren Formen nicht erborgt, sondern aus dem klaren Bewusstsein eines bestimmten Zweckes hervorgegangen waren.'[1] Nur den Namen lässt also Zestermann der profanen Architektur entlehnt sein; auch werden Ursprung und Gestaltung des christlichen Kirchenbaues ausschliesslich innerhalb des Christenthums, in den Bedürfnissen des Cultus, der Scheidung der die Kirche Besuchenden u. s. f. erblickt. Es konnte nicht fehlen, dass diese Aufstellungen mancherlei Widerspruch erfuhren, wie sie denn auch offenbar der constructiven und technischen Seite der Frage nicht gerecht wurden. Doch stimmten unter den Architekten[2] Hübsch und Mothes Zestermann zu, Letzterer mit der Modification, dass sich die Christen doch hinsichtlich der Construction an die vorhandene Technik, dem Stil nach an die vorhandene Formgebung angeschlossen hätten. Die Mehrzahl der Kunsthistoriker und Archäologen sprach sich zunächst gegen Zestermann aus. So Urlichs, Kugler, Lübke, Fergusson, v. Lützow, E. Förster, während A. Springer nach anfänglichem Widerspruch ein *‚non liquet'* aussprach (1856) und später seine Ansicht wieder änderte[3]. Kreuser, welcher sich 1851 zuerst auf Zestermanns Seite gestellt, versuchte dann einen ganz neuen Weg einzuschlagen, indem er auf die jüdischen Tempel und auf ägyptische Vorbilder zurückging. Auf ihn machte namentlich eine von Haneberg im Talmud nachgewiesene Stelle Eindruck, wo die grosse Judensynagoge zu Diospolis Basilika genannt wird[4]. Der starke Widerspruch der Kunstforscher gegen Zestermann und die Widerlegung einzelner seiner Behauptungen durch Urlichs und Brunn veranlassten dann Jos. Ant. Messmer, in seiner ersten Schrift über den Gegenstand wieder auf den Zusammenhang der altchristlichen und forensen Basilika zurückzukommen. In seiner zweiten Untersuchung der Frage (1859) kam er aber zu einem andern Ergebniss, indem er die von Vitruv (VI 5, 2) als Privatbasiliken bezeichneten Prachtsäle der Paläste römischer Grossen in der Kaiserzeit als Vorbild der christlichen Basilika hinstellte[5]. Im Innern der

---

[1] Zestermann De basilicis libri III, und a. a. O.

[2] H. Hübsch Die Architektur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur. Stuttg. 1847. — O. Mothes Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. [2] Lpz. 1869.

[3] L. Urlichs Die Apsis der alten Basiliken. Greifswalde 1848. — Kugler Kunstgeschichte. Aufl. von 1866. — W. Lübke Geschichte der Architektur. [2] 1858. — James Fergusson Illustr. Handbook of Archit. Lond. 1858. — v. Lützow Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Lpz. 1862. — E. Förster Vorschule der Kunstgeschichte. 1862. — A. Springer Baukunst des christlichen Mittelalters (Bonn 1854) S. 33; Handbuch der Kunstgeschichte (Stuttgart 1856) S. 120. — v. Quast Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen. Berl. 1853. — A. Rosengarten Architect. Stilarten. Braunschweig 1857. — Brunn im Kunstblatt 1848, S. 19 f.

[4] Kreuser Christl. Kirchenbau. Bonn 1851; Ein Wort über den Ursprung der Basilika (Mittheilungen der k. k. Centralcommission, April 1859), und Christl. Kirchenbau. [2] 1860. Aehnlich in ‚Wiederum christl. Kirchenbau'. 1868. — Die neuesten Forschungen haben die Gestalt des jüdischen Tempels und seine innere Einrichtung hinreichend herausgestellt, um jeden Gedanken an einen organischen Anschluss der christlichen Basilika an den Tempelbau zu Jerusalem auszuschliessen. Vgl. Melchior de Vogüé Le temple de Jérusalem etc. Paris 1864. Chipiez et Perrot Le temple de Jérusalem et la Maison du Bois Liban. Paris 1889. Dazu Feuchtwang in Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. II (1891) 141.

[5] Messmer (I) Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in

römischen *Domus* suchte um dieselbe Zeit auch Wilh. Weingärtner den Schooss der basilikalen Entfaltung, indem er aber als den Raum für die gottesdienstlichen Zusammenkünfte der Christen speciell den sogen. ägyptischen Saal ansah, den Vitruv (VI 3, 9) ‚den Basiliken ähnlich‘ genannt hatte. Reber glaubte den von Messmer zuletzt vorgeschlagenen Weg als den richtigen anerkennen zu müssen und verfolgte denselben weiter, indem er den Nachweis zu liefern suchte, dass die Privatbasilika der Kaiserzeit die in der Basilika Porcia vertretene Urform der römischen Basilika (Oblongum mit Säulenstellungen im Innern, apsidaler Ausbeugung, Vorhalle nach dem Forum zu) im ganzen treu bewahrt habe, während die Basilica forensis sich von diesem Typ weiter entfernte, so dass die christliche Basilika in ihrem Anschluss an die Privatbasilika der Urform der römischen Basilika näher steht als die Basilica forensis der Kaiserzeit[1]. Ihm trat Stockbauer[2] bei, während J. P. Richter und C. Brockhaus[3] wieder den innern Zusammenhang der christlichen und forensen Basilika betonten und Jos. Burckhardt[4] auf den Standpunkt Zestermanns zurücklenkte.

Dem gegenüber ist von anderer Seite, wie von Martigny und ehedem auch von mir auf die oben beschriebenen unterirdischen Katakombenkirchen hingewiesen worden als auf Räume, welche in ihrer Gesammtdisposition bereits jene Eintheilung und jene Vorrichtungen zeigten, welche, den Cultusbedürfnissen entsprechend, später zu der Basilika übergeleitet hätten[5]. Holtzinger griff (1882) wieder auf die Privatbasiliken zurück, die er sich als mehrschiffige oblonge Bauten mit horizontaler Bedeckung und mit einer Apsis an der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite reconstruirte[6]. Die doppelgeschössige Anlage der Seitenschiffe bedingte seiner Ansicht nach keineswegs die Ueberhöhung der Mittelschiffs-Säulenstellungen zum Zwecke der Lichteinfuhr. Der Umstand, dass in der Basilika die Apsis das Mittelschiff an Breite derart überragte, dass es unmöglich war, die Säulenstellungen an die gegenüberliegende Schmalseite anzulehnen, führte nach Holtzingers wohlbegründeter Darlegung zu der Einführung eines Widerlagers, und zwar in Gestalt einer Quermauer, die sich nach dem Mittelschiff und den Seitenschiffen in grossen Bögen öffnete, um den Blick nach der Apsis freizuhalten; damit war die Entstehung des Transeptes gegeben. Später ist Holtzinger wieder auf den Gegenstand zurückgekommen, um sich hauptsächlich gegen Lange's und Dehio's Ansichten zu erklären[7]. Seine eigenen Ideen waren immerhin begründeter als die seltsame Hypothese J. P. Richters, welcher (1878) die Meinung vortrug, man habe in der christlichen Basilika des 4. Jahrhunderts das Hemicyclium der Oratorien in der Campagna und die Anlage des Arcosoliums ins

der christl. Baukunst. Lpz. 1854; (II) Ueber den Ursprung der christlichen Basilika (in v. Quast und Otte's Zeitschrift für christl. Archäologie 1859 II 212 f.).

[1] Reber Ueber die Urform der römischen Basilika (Mittheil. der k. k. Centralcommission 1869 II 35).

[2] Stockbauer Der christl. Kirchenbau in den ersten sechs Jahrhunderten. Regensb. 1874.

[3] J. P. Richter Christl. Architektur und Plastik. Jena 1872. — C. Brockhaus in Real-Encykl. für protestantische Theologie und Kirche, Art. ‚Baukunst‘, [2] II 135 f.

[4] De origine basil. christ. Comm. Hall. 1875.

[5] Martigny in Dict. des antiq. chrét. [1] p. 97; [2] p. 88. — F. X. Kraus Die christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen S. 151 f.

[6] Holtzinger Die römische Privatbasilika (Repert. für Kunstwissenschaft V [1882] 280 f.).

[7] Holtzinger Kunsthistorische Studien. Tüb. 1886. In seiner ‚Altchristl. Architektur‘ (Stuttg. 1889, S. 4) übergeht er die Frage ganz, indem er merkwürdigerweise nur auf K. Lange hinweist.

Riesenhafte übertragen und damit den auf gleiche Proportionen gesteigerten Saalbau der älteren Gemeindehäuser in Verbindung gebracht[1]. Adamy schlug einen andern Weg ein, indem er zunächst die verschiedenen mehr oder weniger glücklichen Versuche zur Herstellung grösserer Versammlungsräume prüfte, welche dem altchristlichen Kirchenbau vorausgegangen waren, und dann zu dem Resultat gelangte: ‚diese Raumformen dem Bedürfniss gemäss zu einer ästhetischen Einheit zu verschmelzen, war die Aufgabe des Künstlers, und diese Aufgabe in vollendeter Weise und mustergiltig für alle Zeiten gelöst zu haben, ist das eminente Verdienst der altchristlichen Künstler‘[2]. Diesen sich Jedem aufdrängenden Gesichtspunkten gegenüber unternahm es Dehio wieder, die Entstehung der christlichen Basilika aus einem einzelnen Motiv des römischen Hausbaues zu erklären[3]. Beachtenswerth war freilich Dehio's Ausführung, es sei weder der Name der Privatbasilika noch die unter diesem Namen gedachte Sache, d. h. eine gesonderte und formell bestimmte Baugattung, aus den litterarischen Quellen nachzuweisen oder auch nur wahrscheinlich zu machen. Aber in hohem Grade bedenklich mussten die positiven Aufstellungen Dehio's erscheinen, welche das Atrium der römischen Häuser als den Ausgangspunkt der christlichen Basilika hinstellen. Er meint (und wol mit Recht), die gebräuchlichsten Saalformen des Palastbaues wichen zu gründlich von dem basilikalen Princip ab, namentlich in ihrer Bedeckung durch Tonnengewölbe, als dass sie als Vorstufe der Basiliken in Betracht gezogen werden könnten. Es bleibe nur übrig, an das Atrium des Bürgerhauses zu denken, welches den Kern der christlichen Basilika darstelle. Den Chor findet er in dem Tablinum, den Altar in dem steinernen Tisch vorgebildet, selbst die Medaillons der Basiliken mit ihren Bischofsbildern in den *Imagines clypeatae;* das Querschiff gehe auf die *Alae* des italischen Atrienschema's zurück und fehle darum in den griechischen Kirchen. Auch der Querschnitt der christlichen Basilika ergebe sich aus der Ueberdachung und Ueberhöhung des Compluviums, über welchem eine Laterne angebracht war, in der der Altartabernakel (*Arca, Κιβώριον*) der Sache wie dem Namen nach vorgebildet war.

Diese ganze These ist auf der Unterstellung aufgebaut, das Kirchengebäude der Christen sei nicht durch den Cultus, sondern der Cultus durch die vorgefundene Configuration des antiken Hauses bedingt und bestimmt, — und auf der weitern Annahme, es hätten die Christen im alten Rom ihren Gottesdienst gerade in dem Atrium der bürgerlichen Häuser abgehalten. Beide Annahmen sind unhaltbar. Keine Quelle berichtet uns, dass das Atrium zur Abhaltung der liturgischen Feier diente. Die wenigen Andeutungen, welche uns die Litteratur hinsichtlich dieses Punktes hinterlassen hat, lassen darauf schliessen, dass man zu diesem Zwecke nur die abgelegensten, in oberen Stockwerken gelegenen Säle wählte (S. 271). Da das Atrium der zugänglichste Theil der *Domus* war, ist gänzlich ausgeschlossen, dass die den Blicken der Profanen so ängstlich entzogene eucharistische Feier dort abgehalten worden wäre[4]. Die Ableitung des

[1] J. P. Richter Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude, nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert. Wien 1878.

[2] Rud. Adamy Architektonik der altchristl. Zeit (Hannover 1884) S. 61.

[3] G. Dehio Die Genesis der christlichen Basilika. München 1883. (Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der histor. Cl. der königl. bayr. Akad. d. Wissenschaften 1882. II S. 3.)

[4] Das bestätigt unter Anderen, ausser der unten anzuführenden Mittheilung des Lactantius über die ‚Kirche‘ in Nikomedien, auch Tertull. (Adv. Valentin. c. 3): ‚Nostrae

christlichen Cultus aus der römischen Volksreligion beruht auf völliger Unkenntniss des Verhältnisses, in welchem die christliche Liturgie zu dem jüdischen Cultus stand, und ignorirt ganz die Entwicklung des Christenthums aus dem Judenthum [1]. Ausser diesen sofort gegen Dehio geltend gemachten Argumenten hob Holtzinger [2] auch formelle und technische Bedenken hervor. Er betonte, dass Dehio ohne alle Anhaltspunkte an erhaltenen Monumenten sein Atrium rein hypothetisch auf Grund einer keineswegs deutlichen Stelle des Vitruv reconstruirt. Die Annahme eines gesäulten, mit einer Laterne überdeckten Atriums stellt sich als eine Unmöglichkeit heraus, bei der die Beleuchtung der Triclinia vollkommen illusorisch gewesen wäre.

Wiederum einen andern Versuch machte Konrad Lange (1885) [3]. Er suchte wahrscheinlich zu machen, dass die frühesten Kirchenräume einschiffige Säle mit halbrunder Apsis waren. Dabei lehnt er sowol die Dehio'sche Hypothese als das eklektische Verfahren Holtzingers ab, während er bedeutenden Werth auf die *Schola* (s. oben) legt, in welchem Punkte ihm in gewissem Sinne Brown nachfolgte [4].

Zu Dehio's These hat sich ausser Essenwein in neuester Zeit noch Crostarosa bekannt [5]; dem gegenüber glaubte A. Springer in seiner letzten Aeusserung über den Gegenstand [6] wieder auf die forense Basilika zurückgreifen zu sollen: ‚Am ehesten', sagt er, ‚darf die Erhöhung der mittlern, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigeren Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.' Dabei spricht er aber auch einem gewissen Eklekticismus das Wort: ‚Das Christenthum stand mitten in einem hochentwickelten Culturkreise und fand hier unter den mannigfachen vorhandenen Bauten auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung. Man darf nicht vergessen, dass in der spätern Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, welche für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereit stellte, und dass die religiöse Unruhe, welche auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den überlieferten Cultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem 3. Jahrhundert, zeigen eine dreischiffige Anlage, mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie ferne liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen diese Werke den altchristlichen Schöpfungen.'

De Rossi [7] hatte die oben betonte Bedeutung der *Cellae trichorae* der Coemeterien für die Entwicklung unseres Kirchenbaues hervorgehoben. Ich hatte [8] in wesentlicher Uebereinstimmung mit ihm den Satz vertheidigt: die christliche Basilika sei im Zeitalter Constantins durch das Zusammentreten zweier Factoren entstanden; einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden offenen *Cella cimiterialis,* und

columbae domus simplex, etiam in editis semper et apertis et ad lucem, amat figuram spiritus sancti, orientem Christi figuram.'

[1] Vgl. Kraus im ‚Repert. für Kunstwissenschaft' VI 386; XI 427.

[2] Holtzinger Kunsthistorische Studien S. 30.

[3] Lange Haus und Halle, und Berliner Philol. Wochenschrift VII (1887) Nr. 7. Dazu Harnack in der Theol. Litteraturzeitung 1886, Nr. 3, S. 58, wo auf Ignat. Ad Magn. c. 13 (ὁ στέφανος τοῦ πρεσβυτερίου) und Const. Apost. II 28, sowie auf den Grundtext zu Const. Apost. II 57 in Bunsens ‚Anal. Antenicaena' VI 278 hingewiesen wird.

[4] Brown From Schola to Cathedral.

[5] Crostarosa Le basiliche cristiane. Roma 1892.

[6] Springer Grundzüge der Kunstgeschichte II 122.

[7] De Rossi Roma sotterranea III 495.

[8] Kraus Real-Encykl. I 119.

zweitens der grossen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privatbasilika. Dieser Satz ist in der seltsamsten Weise missverstanden worden. Weder de Rossi noch mir ist es eingefallen, zu behaupten, dass für die Langhausanlage der Basilika die *Cella cimiterialis* Vorbild oder Ausgangspunkt gewesen sei. Die Cella hatte kein Langhaus, es konnte sich also auch keines aus ihr entwickeln; es konnte sich aber wol eines an sie angliedern, als man nach 312 der Versammlung statt des freien Feldes eine gedeckte Halle zu bieten in der Lage war. In diesem Sinne halte ich jenen Satz auch heute noch aufrecht, gebe aber allerdings zu seinem zweiten Theile eine erweiterte Fassung.

Es müssen, ehe wir weiter gehen, noch verschiedene Vorfragen erledigt werden: Woher kommt dem christlichen Kirchengebäude der Name **Basilika**? Gab es vor 312 schon Kirchen im heutigen Sinne innerhalb der Städte? Lassen sich die Formen des neuen Baues aus der Privat- oder forensen Basilika erklären, oder welche andere Bauformen der Zeit können als Uebergänge zu der christlichen Basilika bezeichnet werden?

Der Name Basilika.

Der Name *,Basilica'* kommt zur Bezeichnung christlicher Bethäuser erst seit Anfang des 4. Jahrhunderts auf. Früher sprach man nur von *οἶκος προσευχτήριος, προσευχτήριον*, dann von *κυριακόν*, die Lateiner sprachen von *dominicum, ecclesia, conventiculum.* Die Coemeterialcellen heissen in dem *Catal. Liberianus* noch *,fabricae per coemeteria'*, erst im 4. Jahrhundert, in der Zeit Papst Iulius' I *,basilicae'*[1]. Wo Eusebius und Lactantius von der unter Diocletian verfügten Zerstörung der Gotteshäuser sprechen, gebrauchen sie die Ausdrücke *ἐκκλησία, ecclesia, conventiculum.* Das erste Toleranzedict, dasjenige des sterbenden Galerius (vom Jahre 309) sagt: *,ut denuo sint christiani et conventicula sua componant'.* Sehr bald darauf aber nennt Constantin sie *basilicas;* so in dem Anschreiben an Bischof Macarius von Jerusalem (Euseb. Vit. Const. III 31), in demjenigen an die Bischöfe Africa's (De basilica catholicis erepta [ed. Vind. p. 215]: . . . *basilicam ecclesiae catholicae, quam in Constantina civitate iusseram fabricari*). In Africa war für die Coemeterialgebäude die Bezeichnung *cellae, memoriae martyrum* gebräuchlich; es ist mir aber jetzt nicht zweifelhaft, dass sie hier wie in Rom gleichbedeutend mit *basilica* gebraucht wurde (Acta purgat. Felic. Apt. bei Optat., ed. Dupin p. 162; vgl. Acta purg. Caecil. ibid. p. 170: *basilica,* wofür gleichbedeutend gesetzt wird: *locus ubi orationes celebrare consueti fuerant*). Es wurden stellenweise in der ,Basilika' Leichen beigesetzt (Opt. III 4), wobei natürlich nicht an ein Begräbniss in der Stadt gedacht werden kann; die Basiliken werden angegriffen (ibid. VI 7), weil man sich der Coemeterien versichern will. Auch im Liber pontificalis werden *coemeterium* und *basilica* promiscue gebraucht[2]. Vom 4. Jahrhundert an, bezw. nach 312 wird der Ausdruck *Basilica* dann sehr gebräuchlich, und zwar nicht allein für mehrschiffige Kirchen mit überhöhtem Mittelraum (wie Zestermann geglaubt hat), sondern auch für einschiffige Bauten[3]: wie denn überhaupt der Ausdruck im Munde der Römer offenbar

[1] De Rossi Roma sotterranea I 117.

[2] Vgl. de Rossi Bull. 1880, p. 40.

[3] Dem Pilger von Bordeaux (um 333) scheint der Terminus technicus noch nicht sehr geläufig gewesen zu sein; er umschreibt ihn noch: ,Ibi [Hierusalem.] modo iussu Constantini imperat. basilica facta est, id est dominicum mirae pulchritudinis, (Itin. Hier., ed. Parthey et Pinder p. 280). Ganz gewöhnlich ist der Ausdruck bei den Kirchenvätern Ambrosius, Augustin, Hieronymus, Optatus, Gaudentius, auch in den Martyreracten. In der Peregrinatio s. Silviae Aquit. (ed. Gamurrini, Romae 1888) werden

seine ursprüngliche Bedeutung (königliche Wohnung, *regum habitaculum,* deutet sie noch Isid. Hisp. [Orig. XV 4]) verloren hatte und für jede gedeckte Halle angewendet wurde. Sprach man doch selbst von Weinbasiliken und wird in einer Inschrift in Britannien eine Reitbahn *basilica equestris exercitatoria* genannt (C. I. L. VII 965). Es kann namentlich nicht zweifelhaft sein, dass auch noch in Gallien später die kleinen Grabkirchen *basiliculae* hiessen. Einen Schluss auf die Bauform kann man daraus nicht machen[1].

Angebliche Stadtkirchen vor Constantin.

Es ist vielfach die Annahme verbreitet und auch jüngst wieder durch Holtzinger verfochten worden, dass es bereits im Zeitalter der Verfolgungen Kirchen in unserm Sinn, d. h. freistehende, öffentlich als Gemeindeeigenthum bekannte und zur Abhaltung der Liturgie benutzte Bethäuser, innerhalb der Städte gegeben habe. Diese Ansicht ist völlig unhaltbar. Sie beruht auf Unkenntniss der römischen Gesetzgebung, welche seit Traian die christliche Religion als eine unerlaubte *(religio illicita)* erklärt hatte. Man muss von der römischen Gesetzgebung und ihrer Ausübung keine Vorstellung haben, um zu glauben, angesichts dieser legalen Situation hätten die Christen es wagen dürfen, Kirchen in unserm Sinne zu erbauen. Wo immer anscheinend von solchen die Rede ist[2], hat man nur an Privathäuser zu denken, welche als *Ecclesia* oder als *Conventiculum* dienten. Höchst bezeichnend ist in dieser Hinsicht gerade die im entgegengesetzten Sinne viel angerufene Aeusserung des Lactantius (De mort. persec. c. 12). Beim Ausbruch der Diocletianischen Verfolgung überlegte man sich im Palast, ob man die Kirche der Christen durch Feuer zerstören oder niederreissen sollte; der Kaiser entschloss sich für letzteres, weil sie allenthalben von Häusern umgeben war *(multae ac magnae domus ab omni parte cingebant).* Die Kirche lag sehr hoch und war weithin bis zum Palast sichtbar *(in alto constituta ex palatio videbatur).* Also zweifellos ein Privathaus, dessen oberer Saal als *Conventiculum* hergerichtet und dafür bekannt war. Erst das von Licinius und Constantinus ausgegangene (II. Mailänder) Decret, welches weit über das Toleranzedict des Galerius von 309 *(. . . ut conventicula sua componant)* hinausging, ertheilte der christlichen Kirche Corporationsrechte und erkannte staatlicherseits das bisher ungesetzliche kirchliche Gemeindevermögen an (Lact. De mort. persec. c. 48: ... *et quoniam iidem christiani non ea loca tantum, ad quae convenire consuerunt, sed alia etiam habuisse noscuntur, ad ius corporis eorum, id est ecclesiarum, non hominum singulorum pertinentia, ea omnia lege, qua superius comprehendimus, circa ullam prorsus ambiguitatem vel controversiam iisdem christianis, id est, corpori et conventiculis eorum, reddi iubebis)*[3]. Demgemäss meldet Lactantius, dass nunmehr die *Conventicula*, welche in der Verfolgung confiscirt worden waren, zurückgegeben wurden. Dass aber das Decret des Galerius bereits die

---

die Grabkapellen meist *Memoriae,* die grösseren Kirchen *Ecclesiae* genannt, und letztere Bezeichnung einmal (p. 34) erklärt: ‚Ecclesia autem ibi, quae est ingens et valde pulchra et nova dispositione, ut vere digna est esse domus Dei.' — Für die Anwendung der Bezeichnung *Basilica* auf kleinere und einschiffige Bauten vgl. Garrucci in Bull. arch. Napol. II 1, 36. Minervini ibid. p. 16. De Rossi Roma sotterranea III 460. — Hieronymus (Ep. LX ad Heliod. [ed. Vallarsi I 338]) setzt in seiner emphatischen Weise *basilicas ecclesiae et martyrum conciliabula* gleich; die Stelle ist von Holtzinger (a. a. O. S. 9) missverstanden worden.

[1] Avit. Ep. VI. Lex Salic. tit. 58, § 34, 5. — Ciampini Vet. mon. I 183.

[2] Vgl. die zahlreichen in Augusti Denkwürdigkeiten XI 344 und in unserer Real-Encykl. I 115 angeführten Aeusserungen von Kirchenschriftstellern.

[3] Vgl. Euseb. Hist. eccl. IX 10: *καὶ τὰ κυριακὰ δὲ τὰ οἰκεῖα ὅπως κατασκευάζειν συγχωρεῖται.*

Erlaubniss zum Bau von Kirchen innerhalb der Städte eingeschlossen habe, lernen wir aus demselben Lactantius (c. 37), wo er davon spricht, dass asiatische Städte bei dem christenfeindlichen Tyrannen Maximinus gegen diese Begünstigung vorstellig wurden und den Caesar aufforderten, das Edict des Galerius rückgängig zu machen *(in primis indulgentiam christianis communi titulo datam tollit, subornatis legationibus civitatum, quae peterent, ne intra civitates suas christianis conventicula exstruere liceret)*, was er denn sehr gerne bewilligte (311)[1].

Man kann nicht ohne begründeten Anschein dagegen geltend machen, dass nach Eusebius (Hist. eccles. VIII 1) in der langen Zeit des Friedens, welche dem Ausbruch der Diocletianischen Verfolgung vorausging, in den Städten eine Menge von Kirchen erstand, und dass weiter die während der Verfolgung in den Bergwerken eingestellten palästinensischen Bekenner sich so grosser Freiheit erfreuten, dass sie sogar (wie man übersetzt hat) Kirchen oder Kapellen errichten konnten (De martyr. Palaest. c. 13)[2]. Indessen heisst es an der letzten Stelle ausdrücklich, dass die Verurtheilten nur Wohngebäude zu Kirchen verwandten; und an ersterer Stelle ist über den Charakter der neu aufgeführten Gebäude nichts ausgesagt, so dass immer die Annahme übrig bleibt, dass auch diese von Eusebius gemeinten *προσευκτήρια* vor dem Gesetz nur als Privatgebäude galten, mochten sie auch auf gemeinschaftliche Kosten der Christen errichtet sein. Und schliesslich wäre immerhin möglich, dass im Orient die Durchführung des gesetzlichen Standpunktes praktisch durchbrochen worden wäre, wie es z. B. unter den christenfreundlichen Toparchen in Edessa seit Anfang des 3. Jahrhunderts gewesen zu sein scheint. Damit ist aber für Rom und die Entwicklung der römischen Basilika gar nichts gewonnen.

Man hat auch auf Monumente hingewiesen, welche angeblich vor Constantin fallen. De Vogüé schreibt (pl. 6. 15. 16) einige syrische Kirchen, wie die von Schakka, dem 2.—3. Jahrhundert zu, aber ohne irgend einen Beweis. Dann soll die Kirche zu Orléansville in Algerien, welche laut ihrer Inschrift im Jahre 285 der mauretanischen Aera errichtet wurde, aus dem Jahre 252 stammen — eine Fabel, die auf der unrichtigen Berechnung der *Aera provinciae,* die in Wirklichkeit erst mit 40 n. Chr. beginnt, beruht und die nun seit Hübsch, Messmer und Kugler bei Lübke, Schnaase und zuletzt noch bei Essenwein wiederkehrt, obgleich sie längst widerlegt und der Basilika des Reparatus ihr Datum auf 325 zurückgestellt ist[3].

Zusammenhang der christlichen Basilika mit der römischen Privatbasilika.

Einen directen Zusammenhang zwischen der christlichen und der Privatbasilika zu construiren, fällt darum schwer, weil keine oder

---

[1] Eine der Rückantworten, welche Maximinus bei dieser verabredeten Komödie den Tyrern gab, hat uns Eusebius (l. c. IX 7) aufbewahrt. Inschriftlich erhalten ist uns ein solcher Libellus gegen die Christen in dem von Benndorf in der lykischen Stadt Aryakanda gefundenen Fragment, welches Mommsen (Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich XVI [1892] 93) veröffentlicht hat. Vgl. Rev. arch. 1893, p. 254. Duchesne in Bull. crist. 1893, p. 156. Civiltà catt. 1893, p. 724.

[2] Euseb. l. c. VIII 1: ... *τὰς δὲ ἐπισήμους ἐν τοῖς προσευκτηρίοις συνδρομάς· ὧν δὴ ἕνεκα μηδαμῶς ἔτι τοῖς παλαιοῖς οἰκοδομήμασιν ἀρκούμενοι, εὐρείας εἰς πλάτος ἀνὰ πάσας τὰς πόλεις ἐκθεμελίων ἀνίστων Ἐκκλησίας.* — Und De mart. Palaest. c. 13: ... *ἀμφὶ τὰ ἐν Παλαιστίνῃ χαλκοῦ μέταλλα οὐκ ὀλίγης ὁμολογητῶν συγκεκροτημένης πληθύος, πολλῇ τε τῇ παρρησίᾳ χρωμένων, ὡς καὶ οἴκους εἰς Ἐκκλησίας δείμασθαι.* — Vgl. dazu Gibbon ch. XV; deutsche Uebersetzung III (Frankf. 1800) 435.

[3] Vgl. C. Bock im Christl. Kunstbl. 1870 (Freib.) S. 94. Kraus Die christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen S. 150; Real-Encykl. I 115. — Trotzdem hat Essenwein (a. a. O. S. 26) wieder das Datum 285.

so gut wie keine in ihrer ursprünglichen Gestalt erhaltene Privatbasilika erhalten ist. Die beiden Basiliken in der Villa der Quinctilier und neben der palatinischen Casa d'Augusto [1] nähern sich ja entschieden dem einfachsten Schema der christlichen Basilika (jene ist ein Oblongum mit Apsis, an der Frontseite Vorhalle, im Innern zwei Säulenreihen), sind aber in ihrem Grundrisse nicht hinreichend gewährleistet. Dasselbe gilt von dem pompejanischen Wandgemälde, das eine am Meer gelegene Villa mit einem Bau zeigt, dessen überhöhter Mittelraum von breiteren Portiken flankirt ist [2]. Festern Boden haben wir bei der 1862 aufgedeckten sogen. Basilica Iovis neben der Flavischen Domus auf dem Palatin. An der westlichen Schmalseite derselben lag eine halbkreisförmige Tribuna, welche von dem Körper des Baues durch durchbrochene Marmorschranken getrennt war. Von den Enden der Tribuna gingen zwei in ihren Trümmern noch erkennbare Säulenstellungen von je fünf Säulen aus. Also eine der Urgestalt der forensen Basilika, der Porcia, nach den Ermittlungen Rebers sehr nahekommende Configuration. Aber kann dieser Bau als Typ der Privatbasiliken gelten? Und wie schob sich diese in den Complex der gewöhnlichen Wohngebäude und ihrer verschiedenen Theile ein? Das sind alles Fragen, die noch ungelöst sind und die doch beantwortet sein müssten, ehe man über das Verhältniss der christlichen Basilika zur privaten ein abschliessendes Urteil gewinnen kann.

und der Basilika forensis.

Anderseits ist auch nach den neuesten Untersuchungen die forense Basilika keineswegs so beschaffen gewesen, dass man sie ohne weiteres als Vorbild der christlichen bezeichnen dürfte. Sie war, wie schon bemerkt, ursprünglich nichts weiter als ein überdecktes und erweitertes Forum — *‚ut amplificaretur forum'*, sagt Cicero (Ad Attic. IV 16) von ihrer Bestimmung. Wesentlich war für sie nur ein von einer zweistöckigen Porticus umgebener oblonger Mittelraum (Vitruv. V 1). Alle übrigen Bestandtheile, durch welche sie der christlichen Basilika ähnlich wird, sind nur accidentell und wechselnd, nicht wesentlich und regelmässig. So die apsidale Ausbeugung, die Ueberhöhung des Mittelraumes, der Eingang an der Schmalseite. Alle diese unserer kirchlichen Basilika charakteristischen Eigenschaften finden sich bei der forensen nur theilweise, in diesem oder jenem Falle, aber nicht so, dass sie zum Wesen derselben gehören. Man könnte behaupten, dass die in den letzten Jahren bekannt gewordenen Tempelformen, wie der Langbau des Mysterientempels zu Eleusis, der Langhausbau auf Samothrake mit seinen drei Langschiffen, dem Querhaus und der segmentförmigen Apsis, der Tempel in Hierapolis, der christlichen Basilika viel näher stehen als die forense Basilika [3]. Anderseits

[1] Canina Via Appia tav. 32; ders. Edifizi di Roma tav. 305. — Stockbauer a. a. O. Taf. 1 [2].

[2] Gell and Gandy Pompejana pl. 60 (= Guhl und Kohner Leben der Griechen und Römer [2] S. 439, Fig. 393).

[3] Vgl. A. Springer Grundzüge S. 122 (s. oben S. 269). Dazu Allg. Zeitung 1884, Nr. 355. — Ueber die 1875 auf Samothrake gefundenen Reste eines Kabirentempels äussert sich Hauser bei A. Conze (Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake II [Wien 1880] 29 f.), ‚dass der Grundriss dieses Tempels ebensosehr von den bekannten gangbaren Grundrissen antiker Tempel abweicht, wie er sich dem der altchristlichen Basilika nähert'. Der Grundriss (ebd. S. 27, Fig. 6) zeigt einen in drei Schiffe zerfallenden Innenraum, denen sich ein Querschiff und eine abschliessende, aus dem Vierecke ausgesparte, fast halbkreisförmige Apsis vorlegen. Die Scheidung der Schiffe ist nicht durch Säulen, sondern durch Mauern bewerkstelligt. Vor der vordern Schmalseite liegt eine von Säulen getragene Eingangshalle. Doch fanden sich auch Thüren an beiden Langseiten (vgl. auch ebd. I Taf. 11. 42. 43). Conze (II 30) vergleicht mit dieser Gesammt-

muss jetzt hervorgehoben werden, dass die christliche Basilika keineswegs immer eine apsidale Ausladung hatte. Die kürzlich im römischen Africa gemachten Funde zeigen uns christliche Basiliken ohne eine solche, mit halbkreisförmigen Tribünen, welche aus der viereckigen Umfassung ausgespart sind. Mit dieser Form nähern wir uns wieder einem gewissen Schema der forensen Basilika.

Die africanischen Basiliken.

Das Studium der christlichen Denkmäler Africa's und ebenso die Betrachtung der Grundrisse der in den letzten Jahrzehnten erst ausgegrabenen Basiliken des hl. Sylvester über S. Priscilla und der hl. Generosa und der hl. Petronilla (s. unten) muss uns überhaupt warnen, mit apodiktischer Sicherheit einen von Anfang feststehenden basilikalen Typus zu construiren und von diesem Product unserer Einbildungskraft aus ganz bestimmte Schlüsse auf die Genesis der Basilika zu machen. Ich erweise diesen Satz an dem Beispiel eines bisher gar nicht in der Kunstgeschichte beachteten, weil noch nicht genügend publicirten Baues.

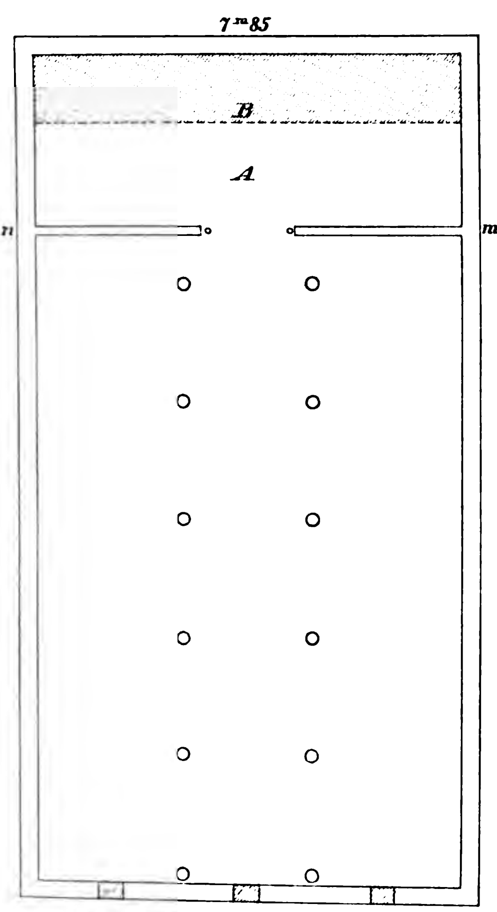


Fig. 210. Grundriss der Basilika II in Hidra.

Guérin hat seiner Zeit oberflächliche Nachricht von drei altchristlichen Basiliken gegeben, welche er in Hidra, dem alten Ammedera, gesehen. Später hat W. Wilmanns bei der für das C. I. L. unternommenen Bereisung Tunesiens Hidra besucht (1873/74) und fünf altchristliche Kirchen dort festgestellt, von welchen wenigstens zwei einer spätern, etwa der justinianischen, Zeit angehören und zum Theil aus alten Grabcippen aufgebaut sind. Die beiden ältesten und wichtigsten sind diejenigen der Haupt- oder Gemeindebasilika und diejenige, von welcher C. I. L. VIII, zu No. 449, einen kleinen Grundriss gegeben hat. Diese zweite Kirche besteht aus einem 20 *m* langen und 7,85 *m* breiten Oblongum, welches durch Rundsäulen von sehr verschiedenartiger Bearbeitung (Basen und Capitelle wechseln, der Säulenschaft ist bald glatt bald cannelirt) in drei Schiffe getheilt ist. Allem Anschein nach waren die Säulen nicht *ad hoc* gearbeitet, sondern sind aus den Spolien älterer Gebäude zusammen-

anlage den Tempel einer syrischen Göttin zu Hierapolis, wie wir ihn aus Lucians Schrift *Περὶ τῆς Συρίας θεοῦ* kennen. Auch hier gab es einen Unterbau (*Ἕδρη*), eine Vorhalle (*Πρόνηος*), aus der eine vergoldete Thüre in die Cella (*Νηός*) führte, hinter welcher der nur den Priestern zustehende Chor (*θάλαμος*) lag.

getragen. Einen apsidalen Ausbau hatte die Basilika nicht, die Mauer *mn* (Fig. 210) trennte, mit Belassung der breiten Oeffnung *oo*, das Sanctuarium *A* von dem Langhause. In jenem war der erhöhte Raum *B* wol für den Altar und den Sitz des Bischofs bestimmt. Die dem Tribunal gegenüberliegende Schmalseite hat für jedes Schiff einen Eingang.

Diese Disposition hat eine grosse Aehnlichkeit mit den von Gsell und Graillot jüngst publicirten Grundrissen der Basiliken in Henchir-Tikubai (Fig. 211), wo indessen dem Langhaus ein von zwölf Säulen umgebenes Atrium vorgelegt ist, in Henchir el-Azreg, in Teniet el-Kebch (Fig. 212), wo ein Narthex (*A*) vor dem Langhaus liegt, in Henchir-Seffan, wo bei der gleichen Narthexanlage die Räume *F* und *G* (Prothesis und Diaconicum) über die Breite des Langhauses herausspringen und der Chor *B* vor der Apsis *E* in das Schiff hineinragt (Fig. 213), während eine zweite Basilika in Henchir el-Azreg die aus einem transeptartigen Oblongum ausgesparte Apside zeigt (Fig. 214)[1].

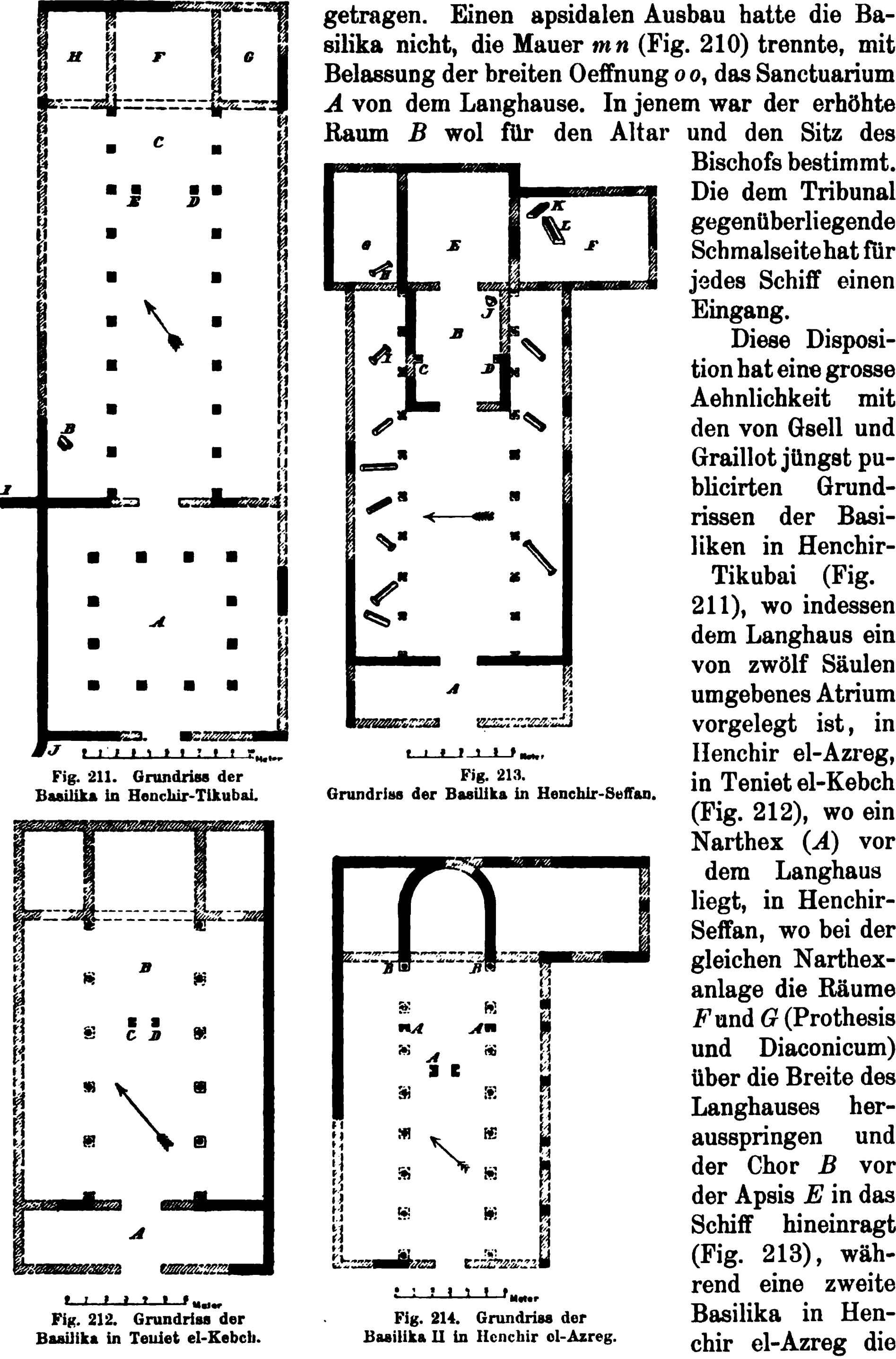


Fig. 211. Grundriss der Basilika in Henchir-Tikubai.

Fig. 213. Grundriss der Basilika in Henchir-Seffan.

Fig. 212. Grundriss der Basilika in Teniet el-Kebch.

Fig. 214. Grundriss der Basilika II in Henchir el-Azreg.

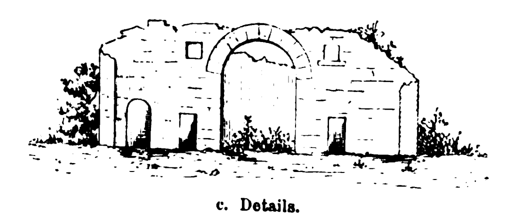
[1] Vgl. Gsell et Graillot Explor. arch. dans le dép. de Constantine. Ruines rom. au nord de l'Aurès (Mél. d'arch. et d'hist. XIV [1894] 36. 47. 57. 60).

Ganz verschieden dagegen ist die Anlage der Basilika (I) in der Citadelle von Hidra, welche Guérin nicht gesehen und deren Beschreibung und Zeichnung ich der gefälligen Mittheilung meines verstorbenen Collegen Wilmanns verdanke. Der Grundriss (Fig. 215 a) stellt ein Oblongum von 20,90 *m* Länge zu 15,40 *m* Breite dar, das mit der Apsis nach Osten gerichtet ist. Die oberen Theile des Gebäudes sind zerstört, die unteren stehen zum Theil noch tief in der Erde. Die Apsis misst in der Tiefe 3,80 *m* zu 4,29 *m* Breite. Das Mittelschiff öffnet sich nach der halbkreisförmigen Apside durch einen 5,40 *m* breiten Triumphbogen (*aa* in Fig. 215 a) und ist rechts und links von gewölbten Seitenschiffen (*E* und *F*) flankirt, deren Breite 2,75 *m* beträgt. Höchst eigenthümlich ist aber, dass die Schiffe nicht durch eine Säulenstellung getrennt sind, sondern durch eine solide Wand aus Kalksteinen, welche von Nischen durchbrochen ist. Jede der kleinen horizontalen Mauerflächen, über welchen die Nischen aufsteigen, zeigt eine 0,78 *m* lange Vertiefung, so dass das Motiv lebhaft an die Arcosoliengräber der römischen Katakomben erinnert (Fig. 215 b). Zu welchem Zwecke diese Vorrichtung gedient habe, ist schwer zu sagen. Die auf diesen Wänden und den Umfassungsmauern ruhende Wölbung dürfte etwa $3^1/_2$ *m* Höhe gehabt haben. Aus dem nördlichen Seitenschiffe *F* führt eine Thüre von 0,91 *m* Breite nach *C*. Der die Apsis umschliessende Raum *C* diente jedenfalls als Diaconicum und Prothesis. Der westliche Theil des Gebäudes besteht aus den die ganze Breite desselben einnehmenden Räumen *G* und *H*, von denen jener wol den Narthex, dieser die Propyläen darstellt. *G* steht nach dem Mittelschiff zu offen, nach den beiden Seitenschiffen hin sind Thüren von 0,80 und 0,75 *m* Breite angebracht. *H* zeigt vier Abtheilungen, von denen keine eine Oeffnung nach der Westseite hat. Diese Abtheilungen sind von *G* durch eine mit Thüren versehene Mauer getrennt, welche sich nur vor h^2 zum

a. Grundriss.



b. Mauer-Ueberreste.



c. Details.

Fig. 215. Von der Basilika I in Hidra.

Bogen wölbt (Fig. 215 c). h^4 hat einen breiten Eingang von der Südseite der Umfassungsmauer. Säulen finden sich in dem ganzen Bau nur in den vier Ecken des Mittelschiffs und vor dem Eingang desselben im Narthex.

Diese africanischen Bauten sind hier zum erstenmal eingehend erörtert worden. Sie zeigen, wie falsch die Vorstellung war, als ob mit dem Jahre 312 die christliche Basilika gewissermassen ausgeboren und fertig, wie die Göttin aus der Stirne Iuppiters, dem Erdboden entsprossen sei. Man hat im Gegentheil, wie das Beispiel dieser Gebäude zeigt, noch längere Zeit Versuche sehr verschiedener Art gemacht, bei denen gerade diejenigen Elemente fehlen, welche man seit Zestermann gewohnt war als constitutive Theile der christlichen Basilika zu betrachten, — Eingang an der der Apsis gegenüber gelegenen Schmalseite, apsidale Ausladung, Theilung des Langhauses durch eine Säulenstellung. Es ergibt sich daraus, dass die Basis, von der aus man bisan die Genesis der christlichen Basilika und ihr Verhältniss zu den profanen Bauformen behandelt hat, eine falsche und unzuverlässige war.

Unter diesen profanen Bauformen haben die christlichen Architekten des constantinischen Zeitalters gewiss sofort an diejenigen angeknüpft, welche in ihrem Grundriss den Cultusbedürfnissen der Gemeinde am weitesten entgegenkamen. Mir ist kein Zweifel, dass die Verbreitung der Mysterien im Orient und die dadurch bedingte Einführung der Mysterientempel eine Construction darboten, welche sich für die liturgische Feier der Christen sehr geeignet erwies und welche abzulehnen für Letztere kein Grund vorlag. Man darf vermuthen, dass weitere Untersuchungen der im Orient erhaltenen Reste die Frage eines directen Zusammenhanges christlicher Kirchengebäude mit diesen Mysterientempeln wenigstens für die Osthälfte des Reiches herausstellen werden. Daraus folgt an sich noch nichts Endgiltiges für Rom. Denn man sieht nicht ein, weshalb die Entwicklung des christlichen Kirchenbaues im Orient nothwendig dieselben Wege genommen haben sollte als im Abendlande und in Rom. In der Hauptstadt des Reiches musste sich der christliche Architekt mehr als anderwärts unter dem Einfluss der hier herrschenden glanzvollen Architektur der Kaiserzeit fühlen. Weniger als anderwärts konnte er daran denken, an dem Reichthum der hier gegebenen Formen vorüberzugehen: er nahm die Motive, wo sie sich boten, und schmolz dieselben zu einer Einheit zusammen, wie wir sie in der römischen christlichen Basilika vor uns sehen.

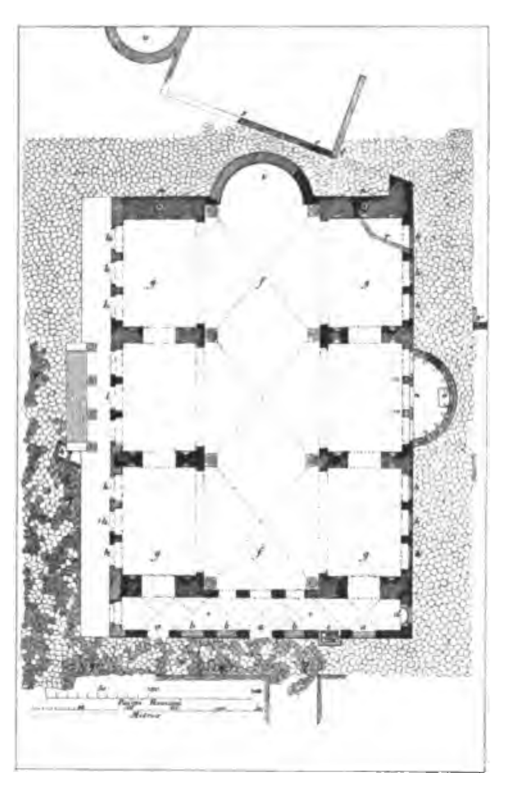
Zu diesen sicherlich in Betracht gezogenen Bauformen, die wie ein Uebergang zu unserer christlichen Basilika dastehen, gehört meines Erachtens die bisher in diesem Zusammenhang viel zu wenig beachtete Basilika des Maxentius (*Basilica Pacis*, auch Constantins) am römischen Forum[1]. Lange Zeit hat man von diesem mächtigen Bau ganz falsche Vorstellungen gehabt, indem man ihn identisch hielt mit dem von Vespasian gegründeten Templum Pacis. Es ist Nibby's Verdienst, mit diesem Irrthum aufgeräumt zu haben. In der That bestätigen uns Galenus um 194, Herodian um 240, dass, wie Lezterer sich ausdrückt, ‚das ganze Heiligthum (*τέμενος*) des Friedens, welches das grösste und herrlichste unter den Bauten Roms war, niederbrannte', und zwar mit seiner ganzen Umgebung. Als Constantinus d. Gr. in Rom einzog, bewunderte er nach Ammianus Marcellinus vor allem den grossen Bau Hadrians *(Urbis templum)* und das Forum des Friedens *(Forum Pacis)*, das hier zuerst genannt wird. Es war also ein Neubau inzwischen auf der Stelle eingetreten,

Die Basilika des Maxentius.

[1] Vgl. Bunsen Beschreibung der Stadt Rom III (Stuttg. 1837) 1, 291 f.

und dies kann, auch nach der technischen Beschaffenheit des Mauerwerks, in welchem man 1828 eine Münze des Maxentius fand, nur der Bau des Maxentius sein, den die ‚Notitia' als *Basilica nova* an der Via Sacra aufführt und von der uns Aurelius Victor berichtet, dass der Senat sie auf den Namen des Constantin weihte. Der Bau des Maxentius scheint nicht ganz den Raum des alten Forum Pacis eingenommen zu haben; um 530 wandelte nach Procopius (IV 21) eine Heerde Ochsen durch dieses hin, welches seit alter Zeit, wie er sagt, vom Blitz getroffen, in Trümmern lag.

Die Basilika des Maxentius (Fig. 216), deren gewaltige Reste heute noch die Besucher des Forums in Staunen setzen, war ein oblonges Gebäude von circa 300′ Länge und 230′ Breite und unterschied sich von allen übrigen Basiliken Roms dadurch, dass das Langhaus nicht eine Säulenstellung mit Architrav und flacher Decke, sondern eine Gewölbeconstruction aufwies, deren ungeheure Spannung nur mit den Schöpfungen Brunellesco's und Michelangelo's auf eine Linie zu stellen ist. Von den beiden Seitenschiffen (*g*) ist uns noch das rechte erhalten, das andere nur noch in den Grundmauern. Von den acht Säulen, welche das Mittelschiff stützten, hat erst Paul V die im vordern Winkel rechts wegnehmen lassen, um sie vor S. Maria Maggiore aufzustellen. Drei hohe, gewölbte Fenster (*h*) durchbrachen in zwei Ordnungen die Seitenmauern der Basilika. Der mittlere Bogen war ursprünglich mit Fenstern und Thüren versehen; als aber die zweite Tribuna (*n*) an der einen Langseite angefügt wurde, construirte man ihr gegenüber eine Terrasse (*l*) mit Treppe und einer von vier Porphyrsäulen getragenen Halle. In der Tribuna sieht man noch das erhöhte Tribunal (*o*), wo der Vorsitzende sass, und die Reste der die Sitze der Geschworenen abtheilenden Vorsprünge (Kragsteine), die mit Victorien geziert sind: also eine der Apsis der christlichen Basilika mit ihrem Thronos und den Subsellien ganz entsprechende Anlage, die auch, nach den hier zu Tage getretenen Resten von Bemalung, zu irgend einer Zeit des Mittelalters einmal zu kirchlichen Zwecken verwendet wurde. Sehr beachtenswerth ist dann die der halbkreisförmigen Hauptapsis (*i*) gegenüberliegende, dem Langhaus vorgelegte Halle (*c c*); sie war mit Kreuzgewölben eingedeckt, deren Spuren man in der Erde rechts, wo später eine Kapelle eingefügt wurde, fand. Das Mittelschiff erhielt seine Beleuchtung durch grosse Oeffnungen von vorne und kleinere oben an den Seiten; sein Gewölbe ging um etwa ein Drittel über die der Seitenschiffe hinaus. Den Eingang zur Basilika gaben fünf Thüren und zwei Stufen, rings um dieselbe lag aber ein erhöhter freier Platz, das Forum.


Fig. 216. Grundriss der Basilika des Maxentius.

Es liegt auf der Hand, dass diese gesammte Anlage mit der christlichen Basilika der constantinischen Aera die allergrösste Uebereinstimmung zeigt. Eine wesentliche Abweichung kann vielleicht nur in der Gewölbeconstruction erblickt werden, welche hier die flache Decke ersetzt. Aber die christlichen Architekten werden ihre guten Gründe gehabt haben, wenn sie vorläufig nur die Rund- und Polygonalbauten mit dem Gewölbebau in Verbindung brachten. Wagnisse wie das Gewölbe über der Basilika unternimmt die Kunst der Architekten nicht alle Tage, und die folgenden Jahrhunderte haben bewiesen, für wie schwer und gewagt man diese Art der Ueberdeckung bei grösseren Langhausbauten hielt.

II.

Der basilikale Typus.

Wir gehen zur Betrachtung des basilikalen Typus über, wie er sich uns in den hervorragenderen Schöpfungen des 4. und 5. Jahrhunderts darstellt. Die Monumente sind hier unsere besten, und man kann beinahe sagen, unsere einzigen Führer. Denn was uns von Abbildungen altchristlicher Kirchengebäude aus dem Alterthum erhalten ist und was uns die offenbar architektonisch durchaus nicht geschulten Kirchenväter an positiven Angaben hinterlassen haben, reicht in keiner Weise aus, um uns ein gesichertes Bild der alten Basilika zu verschaffen. Von Abbildungen ist zunächst der von Bosio p. 87 herausgegebene Sarkophag des 4. Jahrhunderts aus S. Andrea della Valle (jetzt im Lateran)[1] zu erwähnen, welcher uns eine oder mehrere Basiliken mit ihren Anbauten, in dem Hauptbau einen mit Vela verhängten Eingang, eine Concha, kleine Fenster mit Transennae, vor der Basilika ein Secretarium (oder Xenodochium), vor dem Eingang einen Rundbau, wol die Taufkirche, vorstellt. Die schon früher von uns besprochene, jetzt in St. Petersburg befindliche Broncelampe aus Africa des Herrn Peigné-Delacourt stellt eine Basilika mit rundbogigen Säulenarcaden statt der Umfassungsmauern dar — ein sehr merkwürdiges Motiv, auf das wir zurückzukommen haben[2]. Auch das seiner Zeit von uns angezogene Elfenbeinrelief des Domschatzes von Trier mit Darstellung einer Basilika mit überhöhtem Mittelschiff, niedriger Abseite, halbkreisförmiger Concha und kleinen Fenstern (Kirche der Blachernen oder Chalkoprateion in Constantinopel) ist hier zu erwähnen. Weiter bieten uns die Mosaiken einige Belehrung. Auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore[3] sehen wir in der Darstellung der Praesentatio die Front des Tempels zu Jerusalem in Gestalt einer Basilikenfaçade abgebildet. Man bemerkt das grosse Mosaik, anscheinend mit der Figur des thronenden Erlösers, im Giebelfeld, die Säulenstellung der Propyläen, die im Eingang aufgehängte grosse Lampe. Auf der andern Seite des Bogens sind einschiffige Kirchenbauten mit Giebel und Velen am Eingang geschildert[4]. Aehnliches wiederholt sich an den Seitenwänden. In Ravenna bieten die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo[5] in der Schilderung der *Civitas Ravenn[atensis]* den Anblick einer Basilika mit überhöhtem Mittelschiff und Vorhalle, daneben einen Centralbau mit Kuppelgebäude (S. Vitale?). Alle diese Abbildungen lassen das geringe Vermögen und den wahrscheinlich ebensowenig ernsthaften Willen der alten Künstler, wirkliche Basiliken wiederzugeben, erkennen. Noch bedauerlicher ist, dass Eusebius, der uns ausführlicher von den constantinischen

[1] Garrucci tav. 323[4].
[2] Vgl. Real-Encykl. II 383, Fig. 216.
[3] De Rossi Mus. Lf. 24, p. 4.
[4] Garrucci tav. 212.
[5] Ibid. tav. 243[2, 3].

Kirchenstiftungen im Orient berichtet hat, so wenig archäologisch Sachgemässes und Brauchbares mitgetheilt hat[1]. Werthvoller sind die Angaben des Paulinus von Nola über die von ihm erbauten oder restaurirten Kirchen in und bei Nola[2]. Für die Schöpfungen Justinians d. Gr. in Constantinopel kommen dann die sehr eingehenden Schilderungen des Procopius und des Paulus Silentiarius Beschreibung der Sophienkirche in Betracht[3].

Wichtiger als diese Angaben sind die Denkmäler selbst, wobei freilich zu erinnern ist, dass uns die wenigsten derselben in unberührtem Zustand überkommen sind. Viele derselben haben im Laufe der Jahrhunderte den ganzen Körper des Gebäudes betreffende Veränderungen erfahren und gleichen heute jenen Palimpsesten, deren ursprüngliche Schrift unter einer jüngern Schichte mit jüngeren Charakteren verdeckt ist. Die älteren Forscher sind nicht immer zu dem Kern der alten Bauten vorgedrungen, und ihre Angaben sind daher, wo es sich um die Reconstruction derselben handelt, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Aber selbst die verfeinerte archäologische Methode der Gegenwart ist nicht immer im stande gewesen, den ursprünglichen Charakter und die erste Gestalt eines Baues mit völliger Sicherheit klarzustellen[4].

---

[1] Euseb. Hist. eccles. X 2. 3 (über die Kirche des Paulinus zu Tyrus, 315; dazu Bingham Orig. Eccles. III 175); Vita Const. III 30—39 (Kirchen zu Jerusalem); ibid. III 41—43 (Kirchen zu Bethlehem und auf dem Oelberg); ibid. III 48 (die Martyria zu Constantinopel); ibid. III 50 (die Kirchen zu Nikomedien u. s. w.); ibid. III 51—53 (Kirche zu Mamre); ibid. III 58 (Kirche zu Heliopolis); ibid. IV 56 (Zeltkirche); ibid. IV 58 sq. (Martyrerkirche zu Constantinopel).

[2] Paulin. Nol. Ep. XXXII, al. 12; Carm. XXIV. XXV. Vita s. Paulini c. 42—44.

[3] Procop. De aedific. Iustiniani libri VI. — Paul. Silentiar. Descr. Sanctae Sophiae et ambonis (ex rec. Bekkeri). Dazu die Commentare Ducange's und Banduri's.

[4] Es kann, dem Gesagten gemäss, der grösste Theil der ältern Litteratur über Baukunst oder ihre Geschichte hier beiseite gelassen werden. Was noch in Betracht kommt, ist, abgesehen von den oben angeführten Werken über die Genesis der Basilika, nachstehendes: Ciampini Vet. mon. 1690—1699; Ders. De sacris aedificiis a Constantino M. constructis. Ed. Rom. 1693. — Hübsch Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen. Karlsruhe 1862. (Heute noch Hauptwerk, wenn auch im einzelnen vielfach überholt.) — Bunsen Die Basiliken des christlichen Roms. Stuttg. 1842. — Kreuser Der christl. Kirchenbau. Bonn 1851; [2] 1860; Wiederum Christl. Kirchenbau. Brixen 1868. — F. Kugler Geschichte der Baukunst. 3 Bde. Stuttg. 1856 ff. — W. Lübke Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst. [6] Lpz. 1873; Abriss der Geschichte der Baustile. [4] Lpz. 1878; Geschichte der Architektur. [6] Lpz. 1884. — A. Springer Die Baukunst des christl. Mittelalters. Bonn 1854 (im Detail vielfach veraltet, war im übrigen die beste Einführung für den Studirenden); Grundzüge der Kunstgeschichte. Bd. II. [3] Lpz. 1888. — Fergusson Handbook of Architecture. Lond. 1858. — Alex. Nesbitt On the Churches at Rome earlier than the year 1150 (‚Archaeology' XL [Lond. 1866] 1, 157). — Rud. Adamy Architektonik der altchristl. Zeit. Hannover 1884. (Für die technische Seite sehr beachtenswerth.) — H. Holtzinger Die altchristliche Architektur. Stuttg. 1889. — Durm etc. Handbuch der Architektur II 3, 1: Aug. Essenwein Die Ausgänge der classischen Baukunst (christl. Kirchenbau); Die Fortsetzung der classischen Baukunst im oströmischen Reiche (byzant. Baukunst). Darmstadt 1886. (In technischer Hinsicht vorzüglich, in den historischen und archäologischen Ausführungen unkritisch.) — G. Dehio und G. v. Bezold Die kirchl. Baukunst des Abendlandes. Stuttg. 1884 ff. (Durch seinen reichen Atlas von Grundrissen u. s. w. jetzt unentbehrliches Hauptwerk.) — F. v. Reber Kunstgeschichte des Mittelalters. Lpz. 1886. — A. de Caumont Abécédaire ou Rudiment d'archéologie religieuse. [5] Caen. 1867. — J. Mallet Cours élément. d'archéol. religieuse. 2 vols. [3] Paris 1881—1883. — E. Reusens Eléments d'arch. chrét. 2 vols. Louvain 1871; [2] 1884. — Das patristische Material ist gesammelt, aber allerdings nicht im Lichte der heutigen archäologischen Forschung gesichtet, bei Binterim Denkwürdigkeiten der christkatholischen Kirche (Mainz 1825—1841), besonders IV 1, 1—162. — J. Chr. W. Augusti Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie (Lpz. 1817—1831), besonders XI 315—496;

Wir haben zunächst ein Bild der christlichen Basilika zu entwerfen, so wie sie in ihrer Ausbildung im 4. und 5. Jahrhundert vor uns steht.

Gleich der Basilika des Maxentius steht die christliche Basilika der Friedenszeit nicht mehr im Complex von Privatgebäuden. Sie tritt als das anerkannte und Allen zugängliche, der Gemeinde gehörige Gotteshaus in würdiger Weise aus dem Bereich und Umfang profanen Treibens heraus. Darum liegt sie mit ihren Anbauten auf einem freien Platze und ist mit einem Umgang *(Ambitus, Περίβολος)* umgeben, der wenigstens in manchen Fällen mit einer Mauer (Ἕρκος) umschlossen war (EUSEB. Hist. eccl. X 4).

Auf diesem freien Platze lag die Kirche in der Richtung von Osten nach Westen. Diese beim Gebet eingehaltene Richtung nach Osten war bereits den Naturvölkern des Alterthums geläufig. Uralte, auf dem Sonnencultus beruhende Vorstellungen mögen hier eingewirkt haben[1]. Wie der Betende sich nach Osten, dem aufgehenden Lichte zuwandte, so stellte man auch das dem Cult geweihte, ja zuweilen auch, wie bei den Pfahlbauten der Schweiz, das profane Wohnhaus. H. Nissen hat die Anschauung begründet, dass die Orientirung eine wechselnde war und sich bei den römischen Tempeln je nach dem Sonnenstand an den betreffenden Götterfesten richtete. Diese Anschauung wird mit der Annahme unterbaut, dass die Theologie der Griechen und Römer die Götter als Aeusserungen der Weltseele auffasste und sie als solche dem ursprünglichen Träger und Sinnbild der Weltseele, der Sonne, unterordnete. Demnach waren die Tempel so gestellt, dass an dem durch den Kalender bestimmten Feier- oder Geburtstag des Gottes die Strahlen der aufgehenden Sonne in die Axe des Tempels, damit also auch auf sein Bild fielen. Die in Italien vorgenommenen Messungen scheinen diese Theorie zu bestätigen, wobei ja freilich die Thatsache zu berücksichtigen ist, dass die Alten den Sonnenaufgang nicht mit völliger Genauigkeit bestimmen konnten und dass die Compassbestimmungen, auch abgesehen von den Schwankungen der magnetischen Declination, nur auf $^1/_2$—1^0 genau sind. Nissen hat dann die weitere Vermuthung aufgestellt, dass in ähnlicher Weise die Orientirung der Kirchen nach den Natalitien der Martyrer, denen sie geweiht waren, erfolgte. Er hat in der That an 211 Kirchen durch Messung nachgewiesen, dass der Sonnenaufgang an den Natalitien bei ihnen mit der Richtung der Gebäudeaxen zusammenfiel. Die Untersuchung über diesen Gegenstand erscheint noch nicht abgeschlossen und sie ist durch mancherlei Umstände erschwert. Einmal dadurch, dass manche Kirchen den ursprünglichen Patron gewechselt haben, weiter durch den Umbau vieler älterer Anlagen, endlich durch den schlimmen Zustand des Kalenders und des Hieronymischen Martyrologiums[2]. Nissens These hat viele Wahrscheinlichkeit für sich, sie erscheint

Ostung.

Handbuch der christl. Archäologie. 3 Bde. Lpz. 1836—1837; Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik. 2 Bde. Lpz. 1841 bis 1846. — Die Orientirung der Kirchen ist ein Gegenstand, welcher noch einer kritischen Durcharbeitung harrt. Die bisherigen Arbeiten über denselben lassen sehr zu wünschen übrig; so SARNELLI Antica basilicografia c. 3. — ALBERDINGK-THIJM De heilige Linie. Amsterdam 1858; Lettre sur la ligne sacrée à M. A. Reichensperger. Ibid. 1858. — HART Eccles. Records. [2] Cambridge 1846. — BLOXAM Principles of goth. Eccl. Archit. [8] Lond. 1846. — H. OTTE Handbuch der kirchl. Kunstarch. des deutschen Mittel-

[1] H. NISSEN Templum S. 168 f. — ‚Rhein. Museum für Philologie'. Neue Folge. XXVIII 523; XXIX 369; XL 329. — TYLOR Primitive Culture (Lond. 1871). Deutsche Ausgabe II 286—299. — Vgl. Real-Encykl. II 559.

[2] Dasselbe ist uns endlich durch DE ROSSI's und DUCHESNE's Arbeit (Acta SS. Bolland., Nov. III) in einem bessern Zustand geboten worden.

aber noch nicht so weit erhärtet, dass jede andere Annahme ausgeschlossen wäre. Als solche erscheint die Hypothese, dass der Sonnenstand am Tage der Consecration einer Kirche für ihre Ostung massgebend gewesen, wofür man sich auf eine Aeusserung des Sidonius Apollinaris berufen kann und auf andere mittelalterliche Vorgänge, wie die nordöstliche Orientirung der am 12. Juli 1030 durch Kaiser Konrad II gegründeten Klosterkirche von Limburg a. d. H. Jedenfalls steht fest, dass die nordische bezw. mittelalterliche Orientirung durchaus verschieden war, bezw. auf anderer Grundlage beruhte als die römische. Denn nach der Messung Nissens liegt die Richtung der Hauptmasse der Kirchen Roms, 140 der Zahl nach, zwischen 235° und 125°, d. h. innerhalb des grössten Tagesbogens, den die Sonne am Himmel beschreibt; nach Osten, d. h. zwischen dem Aufgang des längsten und des kürzesten Tages, ca. 235—303°, liegen 43, nach Süden, zwischen 304° und 53°, liegen 45, nach Westen, zwischen 56° und 125°, deren 52.

Aber warum wandten die Christen beim Gebet ihr Antlitz nach Osten und warum orientirten sie ihre Kirchen?[1] Wenn Tertullian (Adv. Valentin. c. 3) sagt: ‚Das Haus unserer Taube (d. i. das Bethaus) ist einfach, hoch und offen gelegen und dem Lichte zugekehrt' *(ad lucem)*, so könnte man annehmen, die Orientirung sei den vorchristlichen Culten einfach entlehnt. Aber es waltete offenbar noch ein anderer Gedanke als der an das am Morgen im Osten aufgehende Licht vor. Es war die sehnsuchtsvolle Erinnerung an das Paradies, die alte Heimat der Menschheit. Niemand hat das schöner ausgesprochen als Gregor von Nyssa. ‚Wenn wir', sagt er[2], ‚uns nach Osten wenden, so geschieht es nicht, um dort Gott zu suchen, der überall zugegen ist, sondern weil der Orient unser erstes Vaterland ist; er war unsere Wohnung, als wir im Paradiese lebten, aus dem wir verstossen sind. Denn Gott hat das Paradies in Eden, nach Osten zu, gegründet.' Dieser Deutung ist im wesentlichen auch das Mittelalter treu geblieben, doch verband sich hier mit jener Erinnerung an Eden die Vorstellung, dass Christus am Kreuz nach Westen blickte, nach Osten zum Himmel fuhr und von dort wieder zum Gericht kommen wird. So lehren übereinstimmend Honorius von Autun, Innocenz III, Durandus und Thomas von Aquino[3].

Wenn die Orientirung im allgemeinen für die altchristlichen Kirchen Regel war, so bestanden doch Abweichungen hinsichtlich der Stellung von Altar und Apsis. Letztere lagen in den Basiliken der Stadt Rom ursprünglich nach Westen. Der von seinem Thronos an den Altar tretende Bischof schaute also mit dem Antlitz nach Osten. Man glaubt, dass in Ravenna und der byzantinischen Reichshälfte zuerst die Sitte aufkam, die Apsis mit dem Altar an das Ostende zu verlegen, welche Disposition wir in Rom in den Basiliken von S. Paolo fuori le mura und S. Pietro in Vincoli sehen, dort angeblich durch Galla Placidia, hier durch Eudoxia, die unglückliche Gemahlin des Valentinian und Maximus, eingeführt. Der Einfluss Ravenna's mag hier zu

alters [4] I 9; [5] I 11. — Mone und Aufsess Anz. für Kunde des deutschen Mittelalters III 201. — Zeitschr. f. christl. Arch. u. Kunst I 32. — ‚Kirchenschmuck' XXV (1869) 19.

[1] Tertull. Apol. c. 16. — Const. Apost. II 57.

[2] S. Greg. Nyss. Or. de precatione, ed. Krabinger (Landsh. 1840) p. 103. — Vgl. S. Athanas. Opp. II (ed. Petav.) 225. — Ioan. Damasc. Orthod. fid. IV 13. — Andere Zeugnisse haben Durand. (Ration. I 3), Bona, Gretser (De cruce I 26) gesammelt.

[3] Honor. August. Gemma animae I 95. — Innocent. III De sacro altaris mysterio. — Durand. l. c. V 2, n. 57. — Thom. Aq. Sum. theol. 2, 2, q. 84, a. 3.

bemerken sein. Galla Placidia und Eudoxia sind keine specifisch-byzantinische Herrscherinnen, und es ist mehr als fraglich, ob sie auf die Orientirung der erwähnten Basiliken persönlich einen Einfluss ausgeübt haben. Auch hier ist also der Einfluss von Byzanz fraglich. Jedenfalls ging man mit dem Ausgang des römischen Alterthums im Abendland zu jener neuen Einrichtung über, welche dann für den Cultus die Folge hatte, dass nunmehr der celebrirende Priester vom Volke her an den Altar trat, um wieder den Blick nach Osten zu gewinnen. Die Apsis selbst wurde nunmehr auch dem von Osten einbrechenden Lichte durch Fenster zugänglich gemacht.

Von dem freien Platz, welcher die Basilika umgab, hiess der vor ihrem Eingang gelegene Theil *Atrium*. Eusebius hat dafür *αἴθριον*, Procop *αὐλή*, Andere nennen ihn *μεσαύλιον* (auf dem beigegebenen Grundriss Fig. 217, welcher den Typ einer Basilika des 4. Jahrhunderts veranschaulicht, *RRRR*). Zu diesem Vorraum gab eine Säulenstellung, das *Vestibulum* (*ZZ*), Einlass. Beide Motive waren in dem römischen Hause vorgebildet, dem antiken Tempelbau geläufig. Das Atrium war von einer vierseitigen Säulenhalle *(Porticus, Τετράστυχον, Τετραστῶον; QQQQ)* umschlossen, welche nach der offenen Area des Atriums hin eine hölzerne Brustwehr oder ein Gitter hatte[1]; die Wände der Porticus waren wenigstens hier und da mit Marmor und Malereien geschmückt. So in der von Paulinus von Nola beschriebenen Basilika, wo rechts (auf der Seite der Männer) die Geschichte des Job und des Tobias, links (auf der Frauenseite) diejenige von Judith und Esther geschildert war. Dies Atrium diente nach hergebrachter Ansicht, welcher allerdings in neuerer Zeit F. X. Funk widersprochen hat, zum Aufenthalt der Büssenden (*Προσκλαίοντες*, *Flentes*), von denen die wegen schwererer Verbrechen Gestraften nicht einmal in der Porticus, sondern nur in der unter freiem Himmel liegenden Area des Atriums Aufstellung nahmen (daher *Χειμαζόμενοι*, *Hiemantes*). Inmitten dieser Area stand der Brunnen *(Φιάλη, Cantharus; TTT)*, der nach Paulinus von Nola (l. c. v. 31) eine thurmähnliche Bedachung hatte und an welchem sich die Gläubigen, ehe sie die Basilika betraten, Gesicht, Hände und Füsse wuschen. Dies Atrium hiess auch *Paradisus*, welche Bezeichnung sich im Mittelalter für den vor der Kirche hier und da liegenden Vorbau erhielt und aus der sich das französische *parvis* gebildet hat. Der Ursprung des Namens scheint daher herzuleiten zu sein, dass die Gräber der Alten mit Gärten *(Horti)* umgeben waren, auf denen die *Rosatio* und *Violatio* abgehalten wurden: Sitten, welche die Christen zwar wegen ihres weltlichen Charakters nicht übernahmen, welche

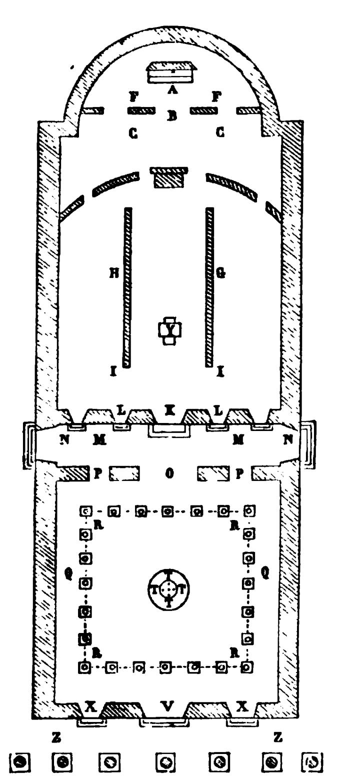


Fig. 217. Grundriss einer altchristlichen Basilika.

[1] Paul. Nol. Nat. s. Felic. X 43: ‚Sed circumiectis in porticibus spatiari | copia larga subest interpositisque columnas | cancellis fessos incumbere... | ... et certamine blando | mirari placido salientes murmure fontes.' — Vgl. Euseb. Hist. eccl. X 4.

aber gewiss auf jenen Blumenschmuck der Gräber Einfluss ausübten, von dem der Dichter spricht: *,Nos tecta fovebimus ossa violis et fronde frequenti'* (Prudent. Cath. v. 169). Demgemäss lesen wir im Liber pontificalis, dass Constantin d. Gr. dem Bischof Marius für das Coemeterium der hl. Balbina einen *Fundus rosarius* schenkte[1]. Kein Zweifel, dass den Christen bei Anlage eines solchen *Cepotaphium* die Erinnerung an den Garten vorschwebte, in welchem das Grab des Erlösers angelegt war (Joh. 19, 41). Die Spuren dieses Gartens zeigte man noch im 5. Jahrhundert, und Cyrillus von Jerusalem (Catech. XIV 3) vergleicht ihn mit dem ‚Paradies' in Eden. Den seligen Sitz in Eden, im Jenseits, dachte man sich, wie die Katakombenbilder ihn stets schildern, als einen Garten mit blühenden Blumen und Gesträuch. So wuchsen die Begriffe zusammen[2]. Einige Atrien waren mit Bäumen besetzt[3]; doch scheint dies keineswegs allgemein der Fall gewesen zu sein, denn schon das Atrium vor St. Peter in Rom war nach dem Zeugnisse des Paulinus von Nola[4] und des Paulus Diaconus mit Marmor belegt, obgleich es den Namen *Paradisus* trug, der gerade hier zum erstenmal in diesem Sinne uns begegnet[5]. Den Garten vor der Kirche erwähnt dagegen zuerst die jüngst aufgefundene ‚Peregrinatio Silviae ad loca sancta' (p. 11: *Ante ipsam autem ecclesiam hortus est gratissimus habens aquam optimam abundantem, in quo horto ipse rubus est*). Seit dem frühen Mittelalter (für St. Peter wissen wir es aus Leo Ost. II 9) wurden diese Atrien auch zu Begräbnissen verwendet, womit der spätere ‚Kirchhof' und ‚Gottesacker' gegeben war. Auf der Area des Atriums wurden dann weiter auch die Taufkirche aufgestellt, über welche wir seiner Zeit zu sprechen haben und die sich schon auf dem obenerwähnten, von Bosio abgebildeten Sarkophagrelief findet. Diese Anlage hat sich noch lange bis ins Mittelalter erhalten, in welchem noch eine Reihe von dem hl. Johannes dem Täufer gewidmeten Baptisterien neben oder vor den bischöflichen Kirchen stehen. Im allgemeinen aber rückte in den kleinen Kirchen die Taufkapelle bezw. der Taufstein im Mittelalter in den Eingang der Kirche selbst, wie auch der Cantharus des Atriums allmählich unter dem Einflusse veränderter klimatischer Bedingungen zum Weihwasserstein wurde, den man an den Pforten des Heiligthums aufstellte.

Propyläen. Einlass zur Basilika gewährten die Propyläen *(Porticus, Πρόπυλα, Πρόναος)*[6], eine Vorhalle mit Säulenstellung, deren Innenraum dem Impluvium

---

[1] Vgl. Bull. 1867, p. 4.

[2] Vgl. De Rossi Roma sotterranea III 430.

[3] Vita s. Marthae, matris s. Symeonis iun. c. 7, n. 57 (Act. SS. Boll., Mai. V 428).

[4] Ep. XIII ad Pammach., ed. Par. (1685) p. 74: ‚quaque praetexto nitens atrio, fusa vestibulo est; ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem, fastigiatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quattuor columnis salientes aquas ambiens.'

[5] Paul. Diac. V c. 31: (Dominus) ‚ecclesiae locum, qui paradisus dicitur, ante basilicam s. Petri candidis lapidibus marmoreis mirifice stravit.' — Vgl. weitere Belege in den Noten zu Paul. Nol., ed. Par. App. p. 39.

[6] Für den Eingang in ein Gebäude findet sich bei den Alten auch die Bezeichnung *limen* (Cic. De natur. deor. II 27), die aber zuweilen auch das ganze Gebäude begreift (Salv. De gubernat. VI 17. Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule No. 31, v. 29). Im engern Sinn bedeutet *limen* die Schwelle, welche die Heiden beim Betreten des Tempels (Tibull. I 5, 41. Arnobius I 49. Amm. Marcell. XXV 8) und ebenso die Christen beim Betreten der Basiliken küssten (Paul. Nol. Nat. s. Fel. III 39; VI 250 bis 252, wozu Muratori's Anmerkungen n. 233 und 257). Davon übertrug man den Ausdruck auf die ganze Pforte (Paul. Nol. l. c. III 98); man nannte auch *limen superius* den Thürsturz (Greg. Tur. Glor. mart. c. 61). Im Sinne des ganzen Eingangs nimmt Le Blant mit Recht die Inschrift: *‚Deo et Christo miserante limen hoc collocatum est'*, in Narbonne (445; Inscript. chrét. de la Gaule No. 607).

des römischen Hauses entsprach. Auf verschiedenen der alten Abbildungen, welche wir oben erwähnt haben, sieht man diese Vorhalle mit Vorhängen *(Vela)* halb verhängt, welche, wie es scheint, an Eisenstangen befestigt wurden. Es gab bei grossen Kirchen mehrere solcher Vorhallen mit Eingang; bei kleineren werden sie regelmässig gefehlt haben. In der griechischen Kirche nannte man dieses Bauglied Narthex *(Ferula)*: nach den Einen, weil er Aufenthalt der Büssenden gewesen sein soll, über welche der Diakon mit seiner Ruthe (der *ferula*), dem Abzeichen der kirchlichen Iurisdiction, die Aufsicht führte, oder weil die schmale Gestalt dieser Halle sie einer Ruthe aus Pfriemenkraut gleich machte (?); Andere haben, um den Ausdruck zu erklären, an ναρθήκιον, Kästchen, gedacht. Im allgemeinen nahm man bisher an, dass der Narthex eine Eigenthümlichkeit der byzantinischen Kirchenbaukunst sei und in den abendländischen Basiliken durchweg fehle. Ganz zutreffend ist dies nicht. Die africanischen Basiliken hatten zum grössern Theil einen Narthex gleich den griechischen [1], und in den lateinischen diente ein Flügel der Porticus des Atriums vielfach als Narthex. Reste eines Atriums sind die Hallen von S. Maria in Trastevere und S. Lorenzo fuori le mura. Eine ganz besondere Ausbildung erhielt die Säulenvorhalle in den Basiliken Centralsyriens; so in den prächtigen Loggien von Turmanin, Kalb-Luseh, Babuda und anderen. In dem Gesammteindruck berührt sich hier diese syrische Architektur auffallend mit den Bauten des Mittelalters. Auch die mittelalterliche Sitte, am Eingang der Kirche die Armen zu speisen bezw. mit Almosen zu versehen, geht ins christliche Alterthum hinauf, wo der Narthex schon zu ähnlichem Zwecke diente [2]. Griechische Autoren, wie Paulus Silentiarius und Goar, unterscheiden einen innern und äussern Narthex. Man kann annehmen, dass jener die nach dem Schiff zu liegende, dieser die vor dem Atrium geordnete Halle (auf unserm Plan Fig. 217 *ZZ*) war. Die Eingänge zum Narthex waren durch hölzerne oder erzbeschlagene Thüren *(Ianuae bifores)* geschlossen, an denen uns nach Dobberts Annahme in der berühmten Thüre von S. Sabina ein Exemplar überkommen ist. Narthex.

Dass die Büssenden der zweiten Classe, die *Audientes*, wirklich in dem Narthex ihre Aufstellung fanden, ist eine auf mehrere Aeusserungen von Kirchenvätern gestützte Ansicht [3], gegen welche allerdings neuestens geltend gemacht wurde, dass die *Audientes* wie auch die Nichtchristen, denen das Anhören des Wortes Gottes gestattet wurde [4], in einem von dem Langhaus abgeschlossenen Raume doch die Predigt nicht verstehen konnten [5]. Es ist wol anzunehmen, dass die *Audientes* und die *Gentiles* nur da auf die Vorhalle beschränkt wurden, wo diese nur durch ein Gitter, nicht durch eine Mauer von dem Schiff getrennt war.

Die Thüröffnungen der Basiliken waren meist von oblonger Gestalt und mit geradem Sturze gedeckt, der in Syrien zuweilen durch einen aus Thüren.

[1] Vgl. die oben (S. 275) angeführten Beispiele aus ‚Mél. d'arch. et d'histoire' XVI (1894) 57. 60. 62, und Gsell Note sur la basilique de Sertei (in ‚Mél. G. B. de Rossi' [Rome 1892] p. 350).

[2] Vgl. Kreuser Der christl. Kirchenbau I 135.

[3] Const. Apost. VIII 5. — Basil. M. Ep. can. c. 57. — Greg. Nyss. Ep. ad Let. c. 5.

[4] Conc. Carth. IV c. 64: ‚Ut episcopus nullum prohibeat ingredi ecclesiam et audire verbum Dei, sive gentilem, sive haereticum, sive Iudaeum, usque ad missam catechumenorum.' Auch diese Stelle spricht im Grunde nicht gegen, sondern für unsere Ansicht; denn die Ausweisung der *Gentiles* u. s. f. am Schlusse der Missa catech. war doch nur dann möglich, wenn sie sich in einem von dem Körper der Gläubigen abgeschlossenen Raume befanden.

[5] Holtzinger Altchristl. Archit. S. 29.

Keilsteinen hergestellten Bogen entlastet ist. Von der reichen Decoration des Thürsturzes und der die Pforte einfassenden Pfosten geben sowol die Hagia Sophia als die centralsyrischen Kirchen (z. B. Ruweha [Fig. 218], El Barah, Behio)[1] als auch in Italien die Localschule, welche im 5. Jahrhundert in Spoleto und in dessen Nähe blühte[2], Zeugniss (vgl. Fig. 219, von S. Agostino bei Spoleto). Ganz besonders beliebt war aber die Eingrabung von Inschriften an dem Thürsturz oder im Giebelfelde über demselben[3]. Diese Inschriften enthielten bald einen auf den Eingang zum Gotteshaus passenden Spruch (z. B. in S. Croce: *Introibo, Domine, in domum tuam etc.;* in S. Giorgio in Mailand: *Ianua sum vitae etc.;* auf einer Broncebildung aus S. Maria della Monteculla: *Ego sum ostium et ovile ovium;* über der Hauptthüre der Hagia Sophia Joh. 10, 7—9; in Syrien beliebt war das *Εἰρήνη πᾶσιν κτλ.*), bald eine Art von Schibboleth, wie das *Deo laudes dicamus* der Donatisten in Tebessa[4], bald den Namen des Stifters oder Erbauers, zuweilen mit einer Widmung (wie am Oratorium des hl. Johannes Baptista am Lateran die Inschrift des Papstes Hilarus [461—468]: † *in honorem beati Iohannis Baptistae † Hilarus episcopus Dei famulus offert*). Ganze Gedichte wurden auch zuweilen den Thüren aufgeschrieben, wie das Paulin von Nola von seiner Felixbasilika berichtet und wie deren in S. Pietro in Vincoli[5], in St. Peter im Vatican[6], auch in griechischen und syrischen Kirchen existirten[7]. Anderwärts begnügte man sich mit Monogrammen und verschlungenen Namenszügen, wie in einer Ruine bei Tebessa[8]. Baumeisterinschriften sind aus den ersten Jahrhunderten an Privathäusern nachgewiesen[9], bis jetzt aber nicht an Kirchen.



Fig. 218. Thürsturz von Ruweha.

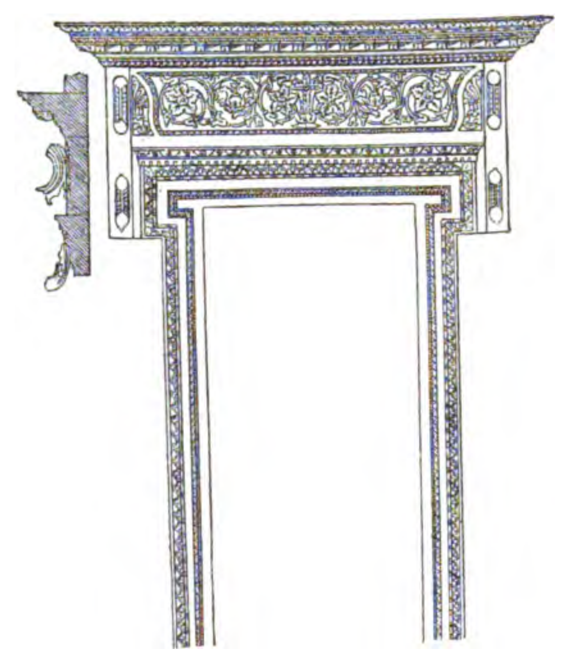


Fig. 219. Thürumrahmung von S. Agostino bei Spoleto.

Der Gebrauch, die Thürflügel selbst mit Metall zu verkleiden, ist

[1] Vgl. de Vogüé pl. 20. 49. 62. 137.
[2] Bull. 1871, p. 134 sg.
[3] Vgl. die vortreffliche Zusammenstellung bei Holtzinger a. a. O. S. 57 f., und meine Real-Encykl. II 862.
[4] Bull. 1880, p. 76, tav. 4 [1].
[5] Ibid. 1878, p. 15.
[6] Inschrift des Papstes Honorius; vgl. de Rossi Inscr. II 1, p. 53. 78.
[7] C. I. Gr. n. 8625. 8627 u. s. w.
[8] Bull. 1880, tav. 4 [2].
[9] Vgl. de Vogüé p. 121. — Waddington n. 2683. — Holtzinger a. a. O. S. 61, Anm. 1.

gewiss schon seit Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts aufgekommen. Schon bei Paulin von Nola werden *aurea limina* (Poem. XIV 98) erwähnt; im 5. und 6. Jahrhundert erhielten das lateranische Baptisterium und die vaticanische Basilika Silberverkleidungen: von jener hat sich ein Theil erhalten [1], diese wurde 846 ein Raub der Sarazenen. Von der kostbaren sculptirten Thüre von S. Sabina ist anderwärts die Rede. Auch Elfenbein wird als Verkleidung von Thüren erwähnt [2].

Von den Vorhängen, welche, wie wir bereits sahen, die Thüren ganz oder halb verhängten, sprechen die kirchlichen Schriftsteller mehrfach [3]: es war das Geschäft der niederen Kirchendiener, namentlich der Ostiarier, für den Verschluss dieser Vela zu sorgen bezw. dieselben beim Eintritt hervorragender Personen emporzuheben [4], was uns auch in Mosaikbildern in S. Apollinare und in Thessalonich entgegentritt [5]. Vorhänge.

Wir treten in die Kirche ein: vor uns liegt das Langhaus, d. i. der eigentliche Körper und Kern des Gebäudes, welcher der Masse der Gläubigen diente, darum auch *Oratorium populi* oder mit Rücksicht auf seine oblonge Gestalt *Quadratum populi* hiess. Der gewöhnliche Ausdruck dafür war bei den Griechen *Ναός*, Schiff *(Navis)*, selbstverständlich im Anschluss an den jüdischen Tempel zu Jerusalem, auch *Ἐκκλησία*. Die Bezeichnungen ‚Langhaus‘ wie ‚Altarhaus‘ sind modernsten Ursprungs, wie in der gegenwärtigen Terminologie der Ausdruck ‚Schiff‘ bei mehrschiffigen Anlagen auf die einzelnen Hallen des Langhauses, nicht mehr auf dieses selbst angewandt wird (Seitenschiffe, Querschiff). Langhaus.

Das Langhaus ist fast immer ein längliches Viereck (*Oblongum;* quadratische Anlagen sind Ausnahmen), welches nur in seltenen Fällen eine einzige Halle darstellt (s. unten), in den meisten durch eine Säulenstellung in drei oder fünf Schiffe getheilt ist. Zweischiffige Anlagen treten erst im Mittelalter auf. Nach aussen ist dieser oblonge Raum durch Umfassungsmauern eingeschlossen, welchen ausser der Function des Abschlusses die weitere eignet, den Druck der auf ihnen liegenden Decke aufzunehmen. Eine Reihe von structiven Bedürfnissen wie die Forderung ästhetischer Gestaltung haben nun dazu geführt, diese im Princip einfachen verticalen Oberflächen in mannigfacher und künstlerischer Weise zu gliedern und zu zieren. Bei dieser Gliederung spielt das Gesims *(Moulures)* eine Hauptrolle, d. h. eine Verbindung architektonischer Glieder, welche zur Theilung oder zur Begrenzung dienen. Das äussere horizontale Hauptgesims ist eine kantige Platte (Hängeplatte), oft mit Unterlage (Zahnschnitten, Kragsteinen, *Mutuli,* Consolen) und Gesimsfries. Daneben kommen in Betracht der schräge, der Dachneigung entsprechende Giebelsims, im Innern der Deckensims. Das Gurtgesims, welches einzelne Geschosse abtheilt, und der Sockel oder Mauerfuss, von welchem sich die Umfassungsmauern abheben, sind mehr arbiträrer Natur, d. h. sie finden sich nicht an allen Bauten und können nicht als nothwendige Elemente angesehen werden. Es gilt das gleiche von den verticalen Gliederungen an den Ecken (verzahnte Kette, Ecklesenen) und von den Lesenen (Lesinen, auch Lisenen), d. h. flach hervortretenden verti-

[1] Rohault de Fleury Latran pl. 37.
[2] Hieron. Ad Demetr. c. 8.
[3] Paulin. Nolan. Poemat. VI 13; XIV 98; XVIII 31. — Chrysostom. Hom. III in Ephes. — Epiphan., ed. Petav. II 312. — Vgl. Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II 932.
[4] Hieron. Ad Nepot. ep. LX; Ad Heliodor. c. 12. — Conc. Narbon. a. 589 c. 13.
[5] Vgl. Real-Encykl. II 932.

calen Wandstreifen, welche die Wandfläche nach aussen unterbrechen und beleben und sich in den Hauptsims verlaufen. Diese arbiträre, reichere Gliederungen der Aussenmauern eignen weit mehr der entwickelten Architektur des Mittelalters als dem christlichen Alterthum, welches den Hauptnachdruck auf den Innenbau legte und den Aussenbau oft in einer uns unangenehm berührenden Weise vernachlässigte[1].

Die Ueberhöhung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe ist in der altchristlichen Architektur eine stehende Regel, von welcher nur wenige Kirchen abweichen, wie diejenigen von Schakka und Tafkha in Syrien[2], nicht aber, wie Hübsch geglaubt hat, auch S. Pudenziana und S. Croce in Gerusalemme in Rom[3], noch auch die Johanneskirche in Constantinopel und die jetzige Moschee Eski-Dshuma in Thessalonich, welche erst in türkischer Zeit ihre Mittelschiff-Lichtgaden verloren haben.

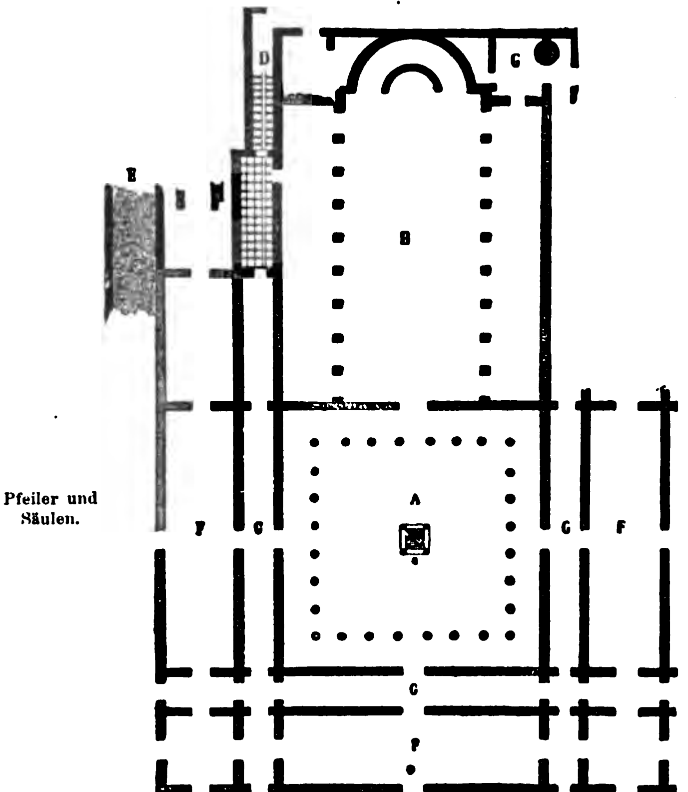


Fig. 220. Xenodochium des Pammachius in Porto.

Pfeiler und Säulen.

Als Stützen von Oberwänden und Decken des Mittelschiffes treten in der altchristlichen Zeit fast nur Säulen, in den seltensten Fällen Pfeiler *(Pilarius, Pila)* auf, d. h. senkrechte Stützen, welche von den strengen Gesetzen der antiken Säule frei sind und darum die verschiedenartigsten Bildungen annehmen können. Die Anwendung der menschlichen Gestalt als Karyatide oder Atlante, als lastaufnehmende Stütze, kommt hier nicht in Betracht. Nur wenige Pfeilerbasiliken aus dem 4.—6. Jahrhundert sind bekannt. Dahin gehörte die von Paulin von Nola (Poem. XXVII 393; XXVIII 200) erwähnte ältere Basilika des hl. Felix, die Kirche

[1] Für die Erklärung der in der Architektur auftretenden Termini technici ist ausser den S. 265, Anm. 2 genannten Darstellungen zu verweisen auf: Müller und Mothes Illustr. archäol. Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance. Lpz. und Berl. 1877. H. Otte Archäol. Wörterbuch. [2] Lpz. 1877. (Sehr empfehlenswerth.) — Unvollendet ist Vict. Gay's Glossaire archéologique du moyen-âge et de la Renaissance (Par. 1882—1887), 5 fasc. (A—G). Das Hauptwerk, Viollet-le-Duc's Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11ᵉ au 16ᵉ siècle (10 vols. Paris 1854—1868), begreift nur das Mittelalter. Sehr brauchbar sind die Erläuterungen bei Hübsch a. a. O. Für die römische Architektur gibt jetzt die ausgezeichnete Arbeit J. Durms (Handbuch der Architektur II 2: Baukunst der Etrusker und Römer. Darmstadt 1885) beste Orientirung.

[2] De Vogüé pl. 15. 16.

[3] S. dagegen Dehio und v. Bezold Die kirchl. Baukunst des Abendlandes I 82.

zu Gustun in Nubien (Gau Taf. 53), die Basilika der hl. Symphorosa an der Via Nomentana, die Basilika des Pammachius zu Porto (Fig. 220), wol noch der Bau von 398[1], die Basilika des Reparatus zu Orléansville, von 325. In syrischen Kirchen, wie Schakka, Tafkha und Ruweha (Fig. 221), sehen wir Pfeiler bereits als Träger von Transversalgurten verwendet. Stützenwechsel, d. h. Alterniren von Pfeilern und Säulen, findet sich nur in einem Falle, der Demetriuskirche zu Thessalonich, und auch da wird dies Motiv nur auf zufälligen Anlass zurückzuführen sein. Sonst wird, wie bemerkt, nur die Säule *(Columna)* als Stütze angewendet, d. h. eine dem antiken Bausystem entlehnte, nach einem bestimmten Typus gegliederte senkrechte cylindrische Stütze, deren Hauptheile der Fuss, der Schaft und der Knauf sind. Der Säulenfuss ist aus einer Platte oder einem Würfel *(Plinthus)* als Untersatz (Piedestal, *Stylobates*) und der aus mehreren runden Gliedern zusammengesetzten Base gebildet. Der Schaft *(Scapus, Fût)* ist der cylindrische Haupttheil der Säule, der sich in der antiken Kunst von unten nach oben etwas verjüngt und nach der Mitte zu leise anschwillt. Der Knauf

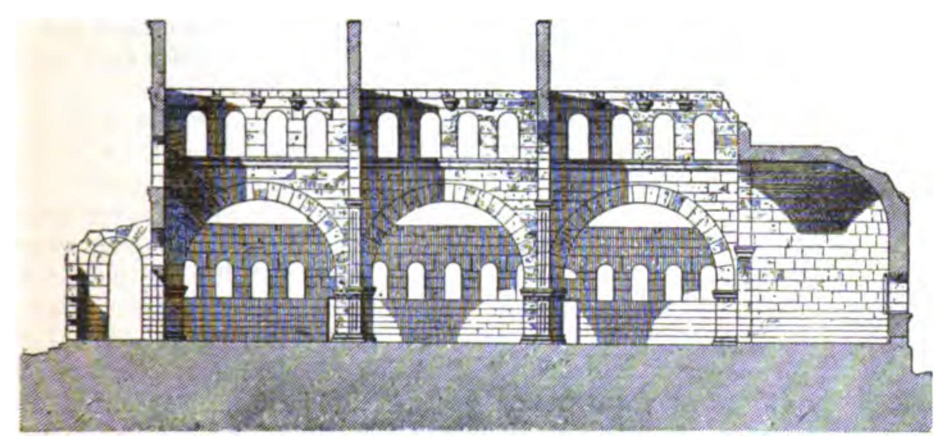


Fig. 221. Längendurchschnitt der Basilika in Ruweha.

oder das Capitell ist der obere Säulenkopf, auf welchem das Gebälk auflagert. Dass man bei dem christlichen Basilikenbau auf die Beschaffung prächtiger Marmorsäulen nicht weniger als in der profanen Kunst bedacht war, zeigen einerseits die Anordnungen Constantins d. Gr.[2], anderseits die erhaltenen Beispiele von S. Sabina und anderer Kirchen. Das Sinken des öffentlichen Wohlstandes, der Niedergang des Handels und Imports mussten dann freilich seit dem 5. Jahrhundert den Marmor theuer und selten machen, und es begreift sich, dass die Baumeister unter solchen Umständen sich gerne der Reste antiker Gebäude, namentlich der Tempel, bedienten, um ihre Kirchen auszustatten. Es ergaben sich daraus natürlich mancherlei Ungleichheiten. So sieht man in S. Maria in Trastevere Säulen verschiedenster Ordnung, in S. Maria in Araceli gelblichweisse ionische Marmorsäulen zwischen dunkelrothen Granitschäften stehen. Der Verschiedenheit in den Massverhältnissen musste da manchmal durch Verstümmelung der übernommenen Spolien abgeholfen werden; aber man bemerkt auch abgesehen von dieser Nöthigung, z. B. in dem ver-

Capitelle, Säulenordnungen.

[1] Vgl. Bull. 1866, p. 103.

[2] Euseb. Vita Const. III 31.

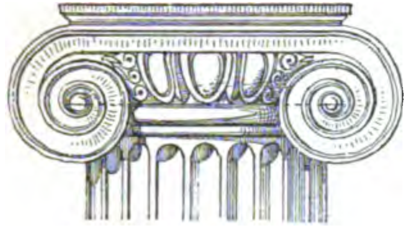
kehrten Aufsetzen von Capitellen, eine gewisse Vernachlässigung des plastischen Elementes. Die römische Kunst hatte der Reihe nach alle antiken Säulenordnungen, die tuskisch-dorische, die ionische, die korinthische, in ihren Dienst gezogen und in der Composita-Ordnung und schliesslich in dem durch Einsetzen von Thier- und Menschengestalten, Köpfen, Trophäen in diese aus korinthischen und ionischen Elementen gebildete Composita erzeugten Phantasiecapitell sich gefallen. Mit gewissen Modificationen sind alle diese Ordnungen in die kirchliche Architektur übergegangen bezw. gelegentlich in ihr verwerthet worden (vgl. Fig. 222 u. 223). So fällt bei dem Fuss der Säule zuweilen die Basis fort (die übrigens jetzt oft unter dem später erhöhten Boden liegt); die Schafte sind meist uncannelirt, wenn hier auch bemerkenswerthe Ausnahmen (S. Paolo fuori le mura, S. Sabina, S. Pietro in Vincoli u. s. f.) vorkommen. Dem Phantasiecapitell der ausgehenden Kaiserzeit entspricht das Einrücken christlicher Symbole, des Monogrammes Christi, des Kreuzes, des Namenszugs des Stifters u. s. f. in das Laubwerk oder zwischen die Voluten des Capitells, namentlich in Syrien, wo dieses Motiv sich grosser Beliebtheit erfreute (vgl. Fig. 224 u. 225). Seit man in Ravenna oblonge Bogenanfänge auf die Säulen zu setzen anfing, bürgerte sich, zur Ableitung dieser Last auf die Säulenachse, ein neues Glied, der Kämpfer, ein, welcher zwischen das Capitell und den Bogenansatz eingeschoben wurde (Fig. 226).

Kämpfer.

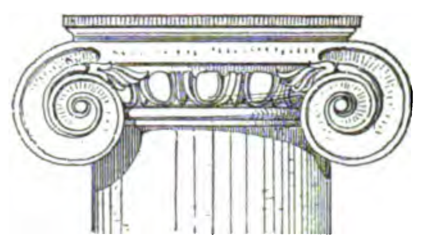
Architrav und Bogenschlag.

Die Verbindung von einer Stütze zur andern wurde entweder durch gerades Gebälk (Architrav, Fries und Gesims, zuweilen unter Anwendung von Flachbögen zur Entlastung) hergestellt oder durch den Bogenschlag von Säule zu Säule (Archivolte). In der frühern römischen Architektur hatten Säulen nur gerades Gebälk zu tragen, und die Bogen, welche man in ihre Intercolumnien stellte, kamen auf eigene Pfeiler zu ruhen. Auf diese Weise liefen gewissermassen zwei Constructionen nebeneinander. Es war eine Abkürzung dieses Verfahrens, als man zum erstenmal im Peristyl des Diocletianischen Palastes zu Spalato und an den Blendarcaden über dem Eingang der *Porta aurea* daselbst Bogen unmittelbar auf Säulen setzte. Das gleiche Motiv war an den 305 vollendeten Thermen des Diocletian in Rom und am Bogen des Galerius in Saloniki verwendet. Man hat diese Neuerung als eine specifische Erfindung der römischen Kunst gepriesen und den Bogenschlag über der Säule als die eigenste That der Römer in der Architektur erachtet. Indessen hat jüngst R. v. Schneider nachgewiesen[1], dass, wenn auch in einer etwas andern Form, die Verwendung der Säule als Träger der Archivolte schon viel früher in griechischen und orientalischen Gebäuden (wie im 1. Jahrhundert n. Chr. in Nicäa, am Praetorium der syrischen Stadt Phaëna, in dem unter Antoninus Pius errichteten Tempel des Sonnengottes zu Baalbek und anderwärts) auftritt. Diese neue Lösung war in der That ein werthvolles Vermächtniss, welches die christliche Kunst von dem sinkenden Heidenthum übernahm. Es wird für die altchristliche Basilika charakteristisch, wenn auch in ihr der Architrav sich noch daneben erhält. Aber von der altchristlichen Architektur übernahmen es die Sarazenen und bald auch die nationalen nordischen Stile, in denen es, in Verbindung mit dem Gewölbebau, erst seine volle Bedeutung gewinnt. Man hat schwere theoretische Bedenken gegen die Neuerung vorgebracht und sie mit den Gesetzen der Schönheit in Widerspruch gefunden (so auch noch Real-Encykl. I 124). Aber man sollte auch nicht

[1] Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn S. 45 f.



a. Fortuna Virilis.



b. Marcellustheater.

Fig. 222. Ionische Capitelle.
(Aus Handbuch der Architektur II 2: Durm Die Baukunst der Etrusker und Römer.)

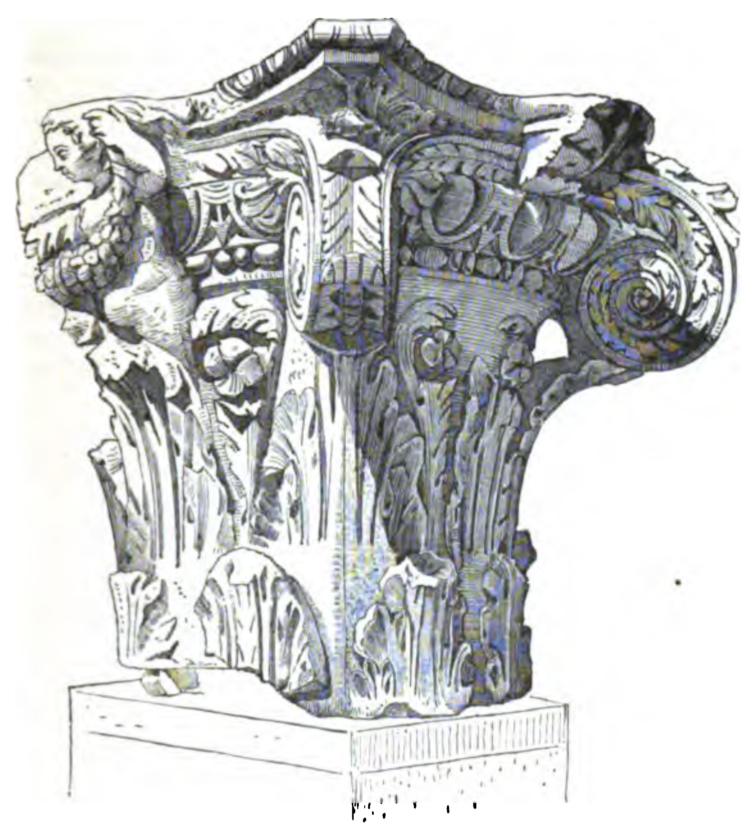


Fig. 223. Compositacapitell aus den Caracallathermen.
(Aus Handbuch der Architektur II 2: Durm Die Baukunst der Etrusker und Römer.)



Fig. 224. Capitell mit christl. Symbolen in der Sophienkirche.



Fig. 225. Capitell mit christl. Symbolen aus Bovillae.

vergessen, dass, was diese Lösung an ernster Würde und Gesetzmässigkeit darangibt, sie an Anmuth und Frische gewinnt. Das tritt uns kaum in ursprünglicherer Erhaltung eines Basiliken-Ensembles so entgegen wie in S. Apollinare in Classe (Fig. 227), wie denn überhaupt Ravenna es ist, wo sich die Archivolte am entschiedensten geltend macht, während in Rom der Architrav noch vorherrschend ist und im Orient (so in Dana in Syrien, vom Jahre 540; in der Justinianischen Burg zu Edessa) statt der rundbogigen Volte sich der gestelzte und der Hufeisenbogen bereits melden, der bei den Arabern zu so grosser Beliebtheit gelangte.

Gewölbebau.

Den Gewölbebau hat die altchristliche Kirchenbaukunst trotz des in der Basilika des Maxentius gegebenen Beispiels nicht aufgenommen. Sie deckte ihre Schiffe ausschliesslich mit einer flachen Decke ein oder gab dem Langhaus einen offenen Dachstuhl. Letzteres scheint im alten Italien etwas Gewöhnliches gewesen zu sein, indem man annimmt, dass erst nach der Zerstörung Karthago's vergoldete Felderdecken in den Tempeln aufkamen[1]. Da die antike Architektur es liebte, ihre Constructionen in allen ihren Theilen unverhüllt zu zeigen, so musste, wie Schnaase (a. a. O. III 49) bemerkt, der offene Dachstuhl den Alten geläufig sein. Bei reicher Färbung und Vergoldung des Balkenwerkes brauchte er auch nicht unschön zu sein oder nothwendig den Eindruck der Armut und Nüchternheit zu machen. Dass er in Africa üblich war, geht aus einer Aeusserung des Optatus hervor (II 18). Von seiner Wirkung geben jetzt noch S. Balbina in Rom, von späteren Bauten die Dome von Messina und Monreale, S. Miniato bei Florenz eine Vorstellung.

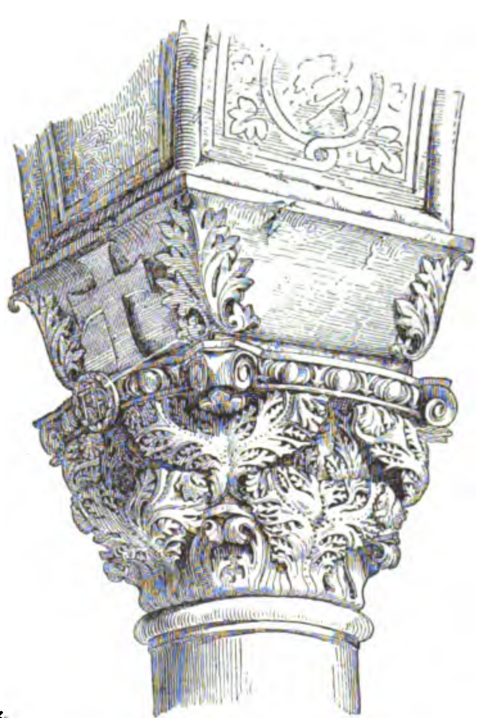


Fig. 226. Säulencapitell und Kämpfer aus der Hercules-Basilika zu Ravenna.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Bedachung.

Im übrigen bewahrte die flache Holzdecke ihre Alleinherrschaft, Syrien ausgenommen, wo der Mangel an Holz zu Steindeckungen zwang und damit grössere Massenhaftigkeit und Dichte der Stützen bedingte und dem ganzen Bau einen schwerfälligen Charakter aufdrückte. Der altchristliche Architekt spannt aber nicht eine einfache, prosaische Bretterwand über sein Schiff, sondern es ruhen auf Mauern und Consolen sich kreuzende Balken, deren Zwischenräume (Cassetten, Vertäfelungen) durch Bretter vertäfelt werden (*Lacunaria, Laquearia*, welcher Ausdruck aber auch von der ganzen Felderdecke gilt). Die reiche Vergoldung dieser Decken wird uns bereits aus den Tagen Constantins gemeldet, und zahlreiche Kirchenschriftsteller wissen von dem

[1] Plin. Hist. nat. XXXIII 18.

prächtigen, den gestirnten Himmel nachbildenden Eindruck, den diese *Laquearia* auf den Betenden machte, zu erzählen [1].

Zur äussern Bedachung kommt in diesen Jahrhunderten niemals das Walmdach, sondern stets das Giebel- bezw. das Satteldach über dem Mittelschiff, das Pultdach über den Seitenschiffen zur Verwendung; bei den Centralbauten ausserdem das Kuppeldach. Zur Deckung verwandte man wol nicht durchweg Schindeln (wie Holtzinger a. a. O. S. 55 angibt), d. h. kleine dünne Brettstücke oblonger Form, die zum Einschieben der nächsten Schindel mit einer Nuth *(Rainure)* versehen waren *(Scindulae)*, sondern gebrannte Thonziegel (*Tegulae, Κέραμοι, Κεραμίδες*). Diese Dachziegel hatten rechteckige oder trapezförmige Gestalt und waren entweder flachgewölbte, auch ebene Plattenziegel Thonziegel.

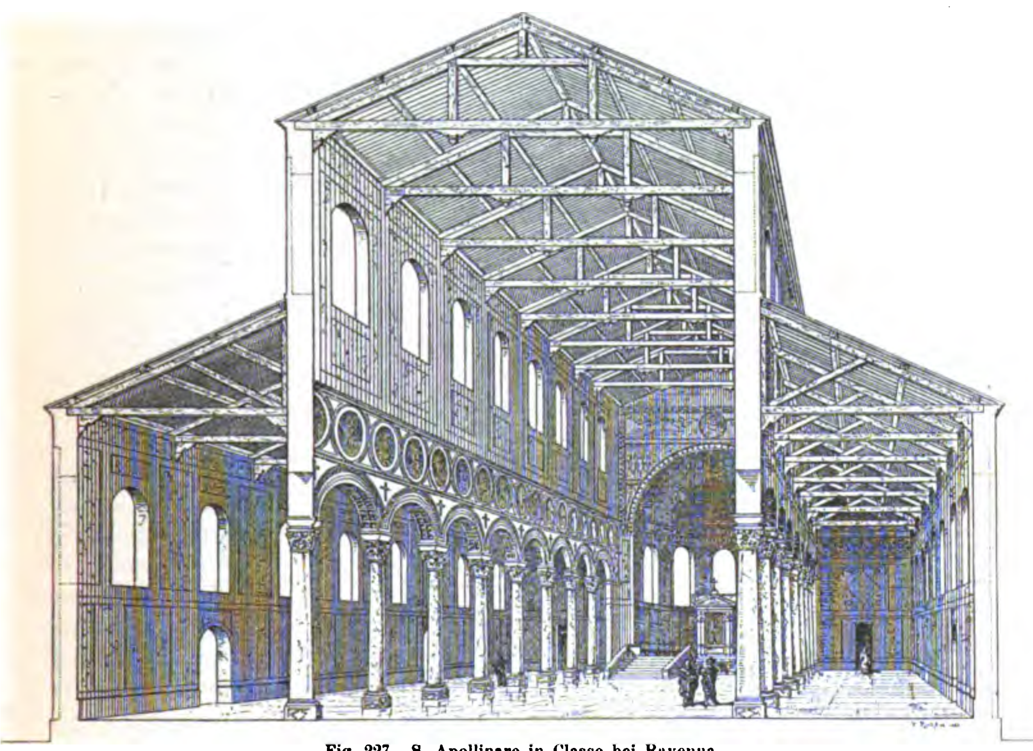


Fig. 227. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

mit aufgebogenen Rändern an den Langseiten (eigentliche *Tegulae*) oder konische bezw. sattelförmige Hohlziegel (*Imbrices, Καλυπτῆες*), welche die mit den aufwärts stehenden Rändern aneinanderstossenden Tegulae überdeckten. Ausserdem hatte man First-, Grat-, Kehl- und Traufziegel. Das oben S. 279 erwähnte Sarkophagrelief [2] zeigt in den Bedachungen First- und Gratziegel. Bei reicheren Anlagen wurden Metall-, Erz- oder Bleideckungen gebraucht, die dann vergoldet wurden. Ein Bleidach hatte die Grabeskirche zu Jerusalem [3], ein vergoldetes Erzdach bedeckte die Apostelkirche zu Con-

[1] Vgl. Euseb. Vita Const. III 32. 36; IV 58. — Paul. Nol. Ep. XXXII ad Sever. — Greg. Nyss. De laud. Theod. mart. — Aug. Serm. XV 1. — Hieron. In Zachar. II 8; Ep. ad Demetr. c. 8; Ep. ad Nepot. c. 2. — Apollin. Sid. II 10, 8 (ed. Sirm. p. 506). Danach hiessen einzelne Kirchen, wie S. Martino in Ravenna, *in coelo aureo*.

[2] Real.-Encykl. I Fig. 56.

[3] Euseb. Vita Const. III 36.

stantinopel[1]. Die Erzziegel der Peterskirche stammten von dem Tempel der Venus und Roma[2]. Wahrscheinlich waren auch glasirte und bemalte Thonziegel in Gebrauch[3].

Emporen. Wie oben bemerkt, trug in der forensen Basilika Roms die untere Säulenstellung noch eine zweite, obere[4]. Es mag zunächst als eine Nachwirkung dieser Uebung betrachtet werden, wenn wir dem nämlichen Motiv in den Emporen von S. Agnese (Fig. 228) und S. Nereo ed Achilleo begegnen. Andere römische Kirchen mit Emporen sind S. Lorenzo fuori le mura, wo deren Papst Pelagius II (579—90), und S. Cecilia in Trastevere, wo sie Paschalis I (817—824) anlegte. Ebenso in der noch fast ganz nach römischem Schema erbauten Johanniskirche bei dem Kloster des Studios in Constantinopel (5. Jahrhundert). Das Motiv gewann in der griechischen Kirche bald grosse Beliebtheit (vgl. die schönen Emporen in Thessalonich, sowol in der jetzigen Moschee Eski-Dshuma als in der Demetriuskirche, Fig. 229); in Syrien fehlt es ganz, im Abendlande begegnen wir ihm ausser den erwähnten Fällen in Rom nur in Centralbauten, wie in S. Vitale zu Ravenna, dann später in der nordischen Kunst: fast überall aber nur, um in den Kirchen von Nonnenklöstern den religiösen Frauen einen von der Gemeinde gänzlich getrennten Aufenthalt zu gewähren. Manches spricht dafür, dass, namentlich seit den Kreuzzügen, byzantinische Einflüsse zur Einführung dieser Emporen mitgewirkt haben. Da aber das Motiv in Rom eingebürgert war und von da wahrscheinlich schon früh nach Constantinopel importirt wurde, so liegt kein Grund vor, mit Dehio und Holtzinger anzunehmen, Rom habe sich diese Bauform erst aufdrängen lassen, als ‚der römische Stuhl mehr durch die Noth barbarischer

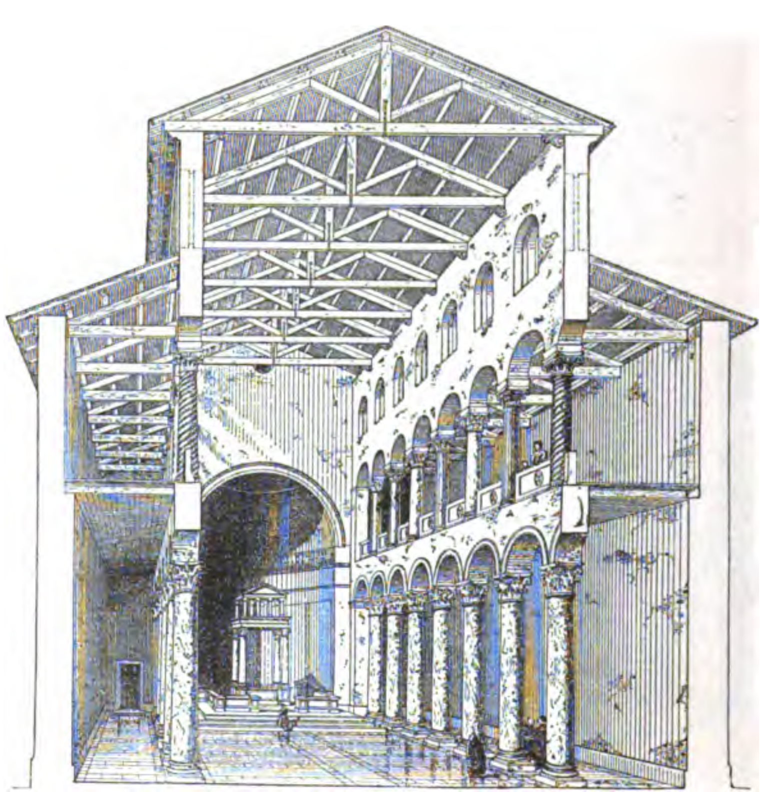


Fig. 228. Inneres von S. Agnese bei Rom.

---

1 Euseb. Vita Const. IV 58.

2 Lib. pontif., Vita Honorii l. I.

3 Vgl. zu diesem ganzen Gegenstand die ausführlichen Darlegungen bei Durm a. a. O. S. 117 f. 203—223.

4 Vitruv. V 1; VI 3, 9.

Angriffe als durch eigene Neigung in Abhängigkeit vom Kaiserhofe in Byzanz gerathen war', was angeblich vom 6. bis zum Beginn des 9. Jahrhunderts stattgefunden haben soll.

Sonst galt im allgemeinen in der alten Kirche die Regel, dass das südliche Seitenschiff den Männern, das nördliche den Frauen *(Matronaeum)* zugewiesen war [1], das Mittelschiff scheint zuweilen oder meist frei geblieben zu sein. Im Abendlande sieht man in einzelnen Fällen auch das Männerschiff länger als das der Frauen (S. Sabina, Kathedrale zu Narni). Die Schiffe waren in verschiedenen Abtheilungen durch Holzgitter oder Verschläge geschieden. Die Büssenden und Katechumenen standen, nach Geschlecht und Graden wieder getrennt, vom Eingang her; es folgten dann die Gläubigen und in einer dritten Abtheilung auf der Männerseite die Mönche, auf der Frauen-

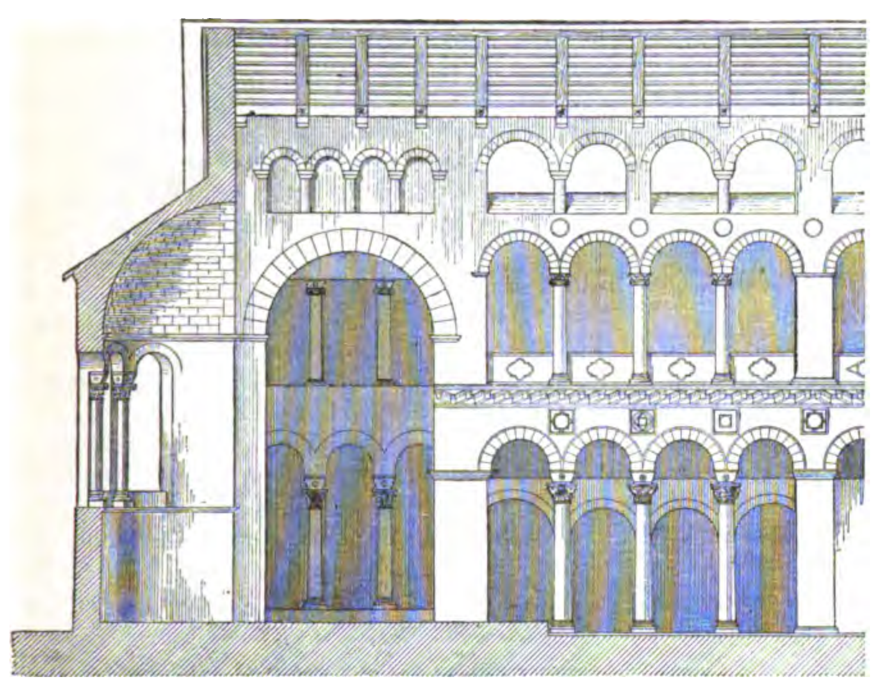


Fig. 229. St. Demetriuskirche zu Thessalonich.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

seite die *Sanctimoniales* [2]. Schon seit den frühesten Zeiten des Christenthums war solche Scheidung im Interesse des Anstandes und der guten Sitte vorgeschrieben [3]. Dabei walteten freilich locale Verschiedenheiten ob. Im Orient war die Trennung der Geschlechter stets viel strenger durchgeführt [4], und

---

[1] Const. Apost. II 57. — Cyrill. Hieros. Procat. c. 8. — Aug. De civ. Dei II 28. — Augustinus (Homil. LXXIV in Matth.) bezeichnet die Trennung der Geschlechter durch Schranken als etwas Neues, in seiner Zeit erst Eingeführtes. Vgl. Real-Encyklopädie II 382.

[2] Orig. Tract. XXVI in Matth. — Ambros. Ad virg. laps. c. 6. — Für das Frauenschiff kommt seit dem 5. Jahrhundert der Terminus technicus Matronaeum (Lib. pontif., In vit. Symmach.) auf.

[3] Vgl. Const. Apost. II 57; VIII 20. — Cyrill. Hieros. l. c. — Euseb. Hist. eccl. II 17.

[4] Leo Allat. Tract. de templ. Graec. — Man nannte danach hier die Empore (Ὑπερῷα) auch γυναικεῖα oder γυναικωνίτιδες. Vgl. Procop. De aed. Iust. I 1. Paul. Silent. Descr. Sanctae Sophiae v. 296. Greg. Naz.

sie ging stellenweise so weit, dass man das Frauenschiff von dem der Männer durch Vorhänge schied. Die Aufsicht über diese Abtheilungen hatten ausser den Ostiariern namentlich die Diakonen und Diakonissen zu führen[1].

Fenster. Die Lichtzufuhr wurde durch Fenster in den Oberwänden des Langhauses und wahrscheinlich auch in den Abseiten bewerkstelligt. Ueber die Anlage der letzteren zu urteilen, ist dadurch erschwert, dass durchschnittlich spätere Modificationen und zahlreiche Anbauten (schon Paulin von Nola spricht von je vier *Cubicula* an den Langseiten seiner Felixbasilika) den Zustand der Abseiten veränderten. Wo, wie im Orient, eine grössere Isolirung des Kirchengebäudes Sitte war, konnte man der Fenster in den Seitenschiffen nicht entrathen, und so sehen wir dieselben in den syrischen Bauten reicher entwickelt. In den Langhausmauern pflegten die Fenster, ziemlich hoch und breit, also grösser als in den romanischen Bauten, so in die Oberwände eingesetzt zu werden, dass je einer Intercolumnie ein Fenster entsprach. Eine Ausnahme von dieser Anordnung stellt die Basilika zu Bakusa in Syrien dar, wo, ohne Rücksicht auf die Säulen, die Oberlichter dichtgedrängt nebeneinanderstehen[2]; anderwärts (in Kalat-Seman) entsprechen je zwei Fenster einem Intercolumnium[3]. Ausser diesen Oberlichtern erhielt das Langhaus auch häufig Licht durch über dem Eingang an der Schmalseite angebrachte Fenster; hier werden ebenfalls schon neben den Lang- auch Rundfenster verwendet. Sonst sind die Fenster durchweg aus einem Rechteck mit halbkreisförmigem Abschluss gebildet. In syrischen Bauten sieht man auch Fenster mit geradem Sturz, der dann durch Halbkreisbogen mit Keilsteinen entlastet wird. Eine andere Ausnahme bieten die Façadenfenster der Schule von Spoleto, welche neben dem umrahmten Rundbogen auch gerades Gebälk mit Giebel als Fensterabschluss bietet (z. B. in S. Agostino)[4]. Ob die in der Basilewski'schen Broncelampe uns entgegentretende Durchbrechung der Oberwand durch je 3 × 3 kleine oblonge Oeffnungen von der Wirklichkeit hergenommen ist oder einer Phantasie des Künstlers entsprang, ist jetzt nicht mehr festzustellen.

Den Fensterverschluss bildeten im allgemeinen wol entweder durchbrochene Platten aus Stein *(Clutri)*[5] oder Holz[6]. Ein Beispiel bieten S. Lorenzo fuori le mura und die Sophienkirche (Fig. 230 u. 231). Zuweilen ist die Durchbrechung in

Transennae. Form eines Gitterwerkes hergestellt *(Transennae)*, wie man das auf dem oben S. 279 und 293 erwähnten Sarkophag[7] und heute noch in Torcello und S. Marco in Venedig sieht. Daneben wird wol häufig, wie jetzt noch in Italien, ein einfacher Verschluss durch vorgehängte Tücher oder Teppiche *(Impannata)* gebildet

Glasfenster. worden sein. Glasfenster werden auch schon seit dem 4. Jahrhundert erwähnt[8], scheinen aber doch nur selten und theuer gewesen zu sein. Die früheste Erwähnung mehrfarbiger Fenster fällt in die karolingische Zeit. Unter *Fenestrae gypseae* hat man wol ganz dünn geschliffene Verschlüsse aus Feldspat oder Alabaster zu verstehen, welche wol etwas Licht, aber keine Luft zuliessen. Vielleicht wurden auch neben diesen Verschlüssen durch durch-

Somn. de templo Anast. — Auch die Kaiserin nahm in der Hagia Sophia ihren Platz auf der Empore (Euagr. Hist. eccl. IV 31).

[1] Const. Apost. II 57. 58.

[2] Vgl. Holtzinger a. a. O. Fig. 51.

[3] Ebd. Fig. 52. [4] Ebd. Fig. 54.

[5] Erwähnt in einer Inschrift bei Orelli-Henzen n. 6588.

[6] Euseb. Hist. eccl. X 4, 42.

[7] Bosio p. 87. Garrucci Tav. 323[5].

[8] Lact. De opif. Dei c. 8. — Von Fensterverschluss aus Glas bei kirchlichen Bauten reden Hieron. (Ad Ez. 41, 16), Prudent. (Peristeph. XII 53 sq.), Venant. Fortun. (Poem. II 11), Greg. Turon. (Hist. Franc. VII 29).

brochene Platten, Transennae u. s. f. gegen die Sonnenstrahlen Teppiche gegraucht, deren Ornamentirung sich wol im Anschluss an diejenige der an den Wänden aufgehängten *Vela* bewegte und deren Nachwirkung wol noch in dem Teppichmuster der mittelalterlichen Glasmalerei bemerkbar ist.

Der Fussboden war in den Basiliken wol im allgemeinen ähnlich wie in den Privathäusern und in den öffentlichen Bauten Roms behandelt. Aermere Bauten werden sich mit einfachem Estrich begnügt haben, der aus kleinen Stücken von Ziegeln, Backsteinen, Muscheln u. s. w. bestand und auf einer Unterlage von Mörtel mit der Ramme *(Pavicula)* festgestampft war (daher *Pavimentum*). Reichere Böden waren aus farbigen Marmorstücken zusammengesetzt, wie deren die Alten mehrfach erwähnen [1] *(Pavimentum sectile)*. Eine besondere Abart davon war das aus kleinen viereckigen Täfelchen zusammengesetzte *Opus tesselatum* und das aus sich windenden Täfelchen gebildede *Vermiculatum*, neben welchem man noch das durch Gravirung entstandene *Pavimentum sculpturatum* und das aus Scherben zerbrochener Töpfe *(Testae)* gebildete *Testaceum* unterschied. Metalleinlagen wurden ebenfalls zum Schmucke der Böden verwendet. So liess Papst Hadrian I (772 bis 795) das Presbyterium von St. Peter theilweise in Silber einlegen: eine Decoration, die sich natürlich nicht über ganze Gebäude ausdehnen konnte [2]. Von den uns erhaltenen Mosaikböden dürften die meisten zwischen das 4.—6. Jahrhundert fallen. Als altchristlich werden in Rom Reste in S. Pudenziana, in S. Croce in Gerusalemme, in

Fussboden.

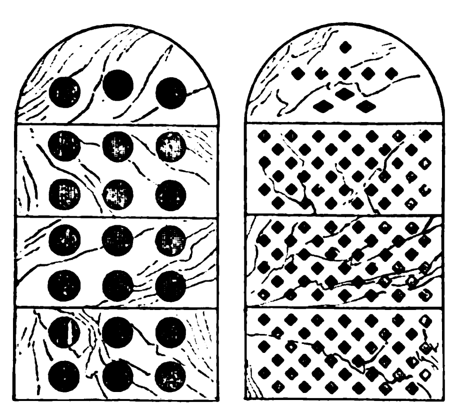


Fig. 230. Fensterverschlüsse aus S. Lorenzo f. l. m. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

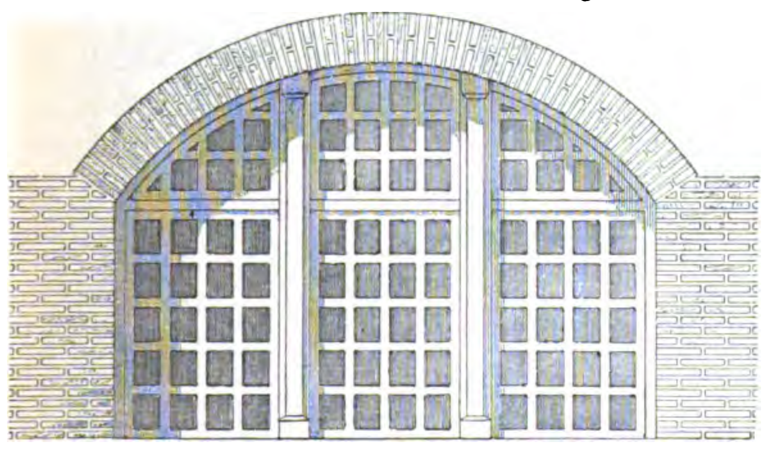


Fig. 231. Fenster in der Sophienkirche zu Constantinopel. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] Euseb. Hist. eccl. X 4 (betreffs der Basilika zu Tyrus). — Greg. Nyss. Orat. de laud. Theod. martyr. c. 2 (Opp. III 579; betreffs der Theodoruskirche). — Apoll. Sidon. Ep. II 10, 506. — Paul. Nol. Ep. XII ad Sever. (betreffs der Basilika zu Fundi).

[2] Mit Rücksicht darauf kann es zweifelhaft erscheinen, ob, wie Holtzinger (a. a. O. S. 180) annimmt, *Metalla* der Terminus technicus für die zum Schmuck der Wände dienenden Marmorplatten war (Paul. Nol. Poem. XXVII 394, u. a.).

der St. Sylvesterkirche unter S. Martino ai Monti[1], in S. Stefano in Via Latina, in S. Lorenzo fuori le mura zu betrachten sein. Die schönen Pavimente von S. Maria Maggiore und anderen Basiliken gehören späterer Zeit an[2]. In Italien bieten ausserdem Cremona, Pesaro, Ancona schöne Beispiele von Pavimenten der ersten christlichen Zeit[3] (vgl. Fig. 232). In Trier fanden sich Reste alten Bodenbelags im Dom. Reiche Ausbeute in dieser Hinsicht bieten die Forschungen in Africa (Dschemila) und Sur (Tyrus).

Die Decoration der Böden beschränkte sich nicht auf das farbenreiche Mosaik, man schmückte auch gerne die Pavimente mit Inschriften, wie sich

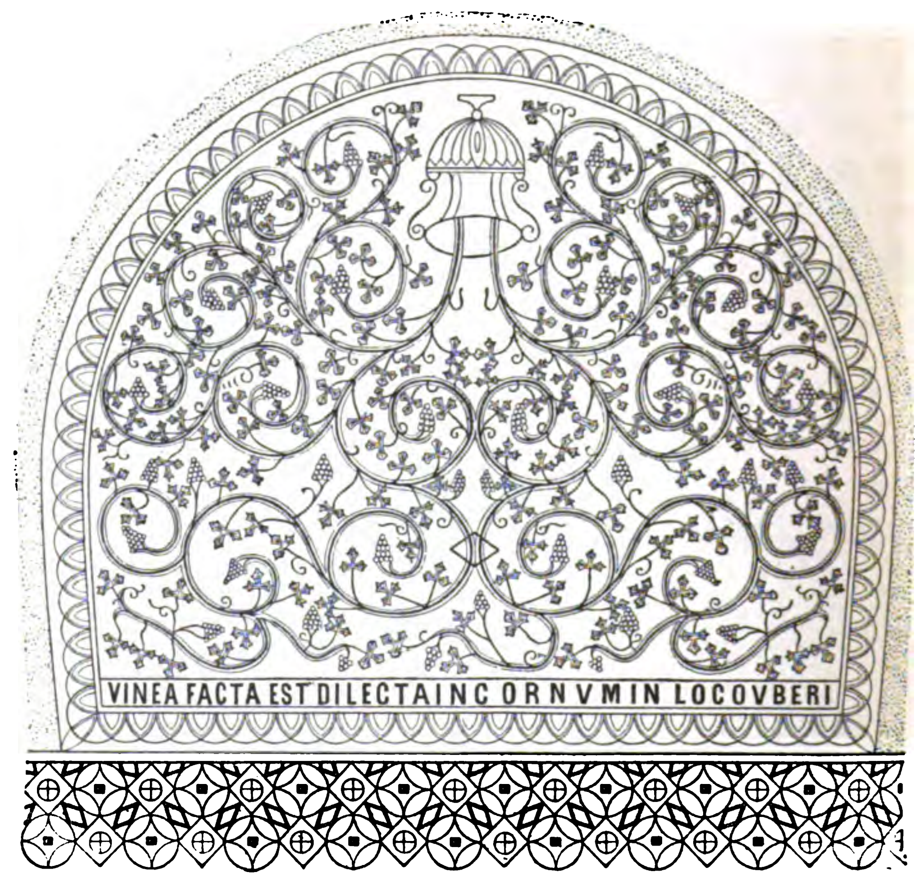


Fig. 232. Apsispaviment in Ancona.

deren in der Basilika zu Olympia (mit dem Namen des Marmorarius und Lectors Andreas und des Lectors Cyriacus), in Grado, bei Constantine[4], in Orléansville (Reparatusbasilika) erhalten haben. Die Inschrift in der Reparatusbasilika mit ihrem oft wiederholten SANCTA ECCLESIA nähert sich bereits den Labyrinthen des Mittelalters, welche, in der antiken Kunst vorgebildet,

[1] Nesbitt a. a. O. S. 181, Fig. 3.

[2] Sie sind uns jetzt durch de Rossi's Publicationen in den ‚Musaici' näher gebracht.

[3] Vgl. die Belege bei Holtzinger a. a. O. S. 181 f. Den ganzen Gegenstand hat neuestens E. Müntz (Études iconographiques et arch. sur le moyen-âge vol. I, Par. 1887) am eingehendsten behandelt.

[4] Abbild. in Real-Encykl. II 424.

allem Anschein nach infolge der Kreuzzüge Verbreitung im Abendlande gefunden haben [1].

Wir gehen zu den übrigen Bautheilen über. Es ist oben (S. 267) angedeutet worden, wie wir uns aller Wahrscheinlichkeit nach die Entstehung des Querhauses oder Transeptes zu denken haben. Structive und ästhetische Gründe mögen bei Schaffung dieses architektonischen Gliedes zusammengewirkt haben, für welches man in der profanen Baukunst Anlehnung, wenn auch vielleicht kein directes Vorbild finden mochte (wie in dem Kabirentempel zu Samothrake, s. oben S. 269). Querhaus.

Für die Form des Querhauses kann man ein Vorbild in den Seitenapsiden der Coemeterialbasiliken finden, wenigstens da, wo (wie in Bethlehem; vgl. Fig. 233) die Kreuzarme halbkreisförmig abschliessen. Indes ist dieser Abschluss zunächst nur ein ausnahmsweiser; im allgemeinen stellt das Querschiff ein Rechteck dar, das, zwischen Apsis und Langhaus eingeschoben, mit letzterm zuweilen in der Breite gleich bleibt (so in S. Maria in Trastevere, in der Basilika Sessoriana), oder es springt risalitartig über dasselbe hinaus (wie in S. Paolo), oder es überschreitet so sehr die Breite desselben, dass das gesammte Gebäude die Form des Kreuzes annimmt (so in S. Giovanni im Lateran, in S. Prassede, einigermassen auch in der alten Peterskirche). Von den Bogen, in welchen sich das Querschiff nach der Apsis und den Langhausschiffen öffnet, heisst jener, wenigstens seit dem karolingischen Zeitalter, *Arcus maior, Arcus principalis* oder *Arcus triumphalis*, ohne Zweifel, weil er die Trophäen des Christenthums, das Kreuz, an dem unter ihm her gespannten Balken *(Trabes)* trug [2]. Die Mehrzahl der auf uns gekommenen Querhäuser dürfte mittelalterlicher Anlage angehören, indem das Alterthum zunächst nur einen sehr mässigen Gebrauch von diesem Baugliede gemacht hat. Alt-

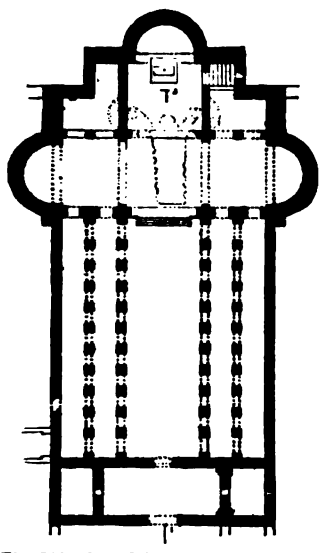


Fig. 233. Grundriss der Marienkirche zu Bethlehem.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] Vgl. E. Caetani-Lovatelli I labirinti e il loro simbolismo nell' età di mezzo (Miscellan. archeol., Roma 1891, p. 201), aus Nuova antol. vol. XXVIII. — Man vgl. betreffs der Pavimente und ihrer Inschriften noch de Rossi Bull. di arch. crist. 2ª ser. III 85. 118. 124. 140; V 95 sg. 111. 114—118; VI 85—131; 3ª ser. I 128 sg.; II 51. 63; III 32. 65; VI 38—40; 4ª ser. I 42. 85. 90. 100 sg.; IV 28.

[2] Im Lib. pontif. begegnet man den in der karolingischen Zeit üblichen Termini technici: *arcus maior iuxta altare* (ed. Duchesne I 499; II 1); *arcus ante vestibulum altaris* (ibid. II 57); *arcus presbiterii* (in St. Paul; ibid. II 79; vgl. ibid. II 55. 62); *arcus principalis* (ibid. I 29, II 133; wo unter dem *arc. princ.* die *Cruces* und der *Pharus* hängen) und endlich *arcus triumphalis* (ibid. II 54. 79). Allem Anschein nach ist hier der Bogen gemeint, welcher die Apsis von dem Querhaus trennt, nicht derjenige, welcher Querhaus und Langhaus scheidet. In Kirchen ohne Querhaus ergibt sich von selbst, dass nur der Apsisbogen mit jenen Bezeichnungen kann getroffen werden; in den übrigen ist nur wahrscheinlich, dass die Bezeichnung beiden Bogen gilt, je nachdem das Kreuz an dem innern oder äussern Bogen aufgehängt war. Danach berichtigt sich Holtzingers (a. a. O. S. 72. 87) Behauptung, ursprünglich sei nur der Durchgang zwischen Querschiff und Mittelschiff ‚Triumphbogen' genannt worden (im Widerspruch zu seiner eigenen Aeusserung S. 75). In der griechischen Inschrift von Esra (C. I. Gr. n. 8826) heisst der die Apsis von dem Schiff scheidende Bogen selbst ἁψὶς.

christlich sind noch in Rom (ausser der alten St. Peterskirche) die Transepte in der Basilika Sessoriana (S. Croce in Gerusalemme), in S. Paolo (Umbau a. Ch. 389; der Brand von 1823 liess gerade das Querschiff mit Apsis und Triumphbogen fast unversehrt)[1], wol auch S. Maria Maggiore (Fig. 234) und S. Giovanni im Lateran; ob von S. Pietro in Vincoli, ist ungewiss[2]. In Africa sehen wir noch eine unsichere Behandlung des Transeptes: es ist hier und da noch nicht zwischen Apsis und Langhaus eingeschoben, sondern begreift Chor oder Apsis noch ganz oder zum Theil in sich[3]. Für altchristlich hält man in Gallien die Querschiffanlagen in St-Denis, Montmartre und Ste-Geneviève (Dehio).

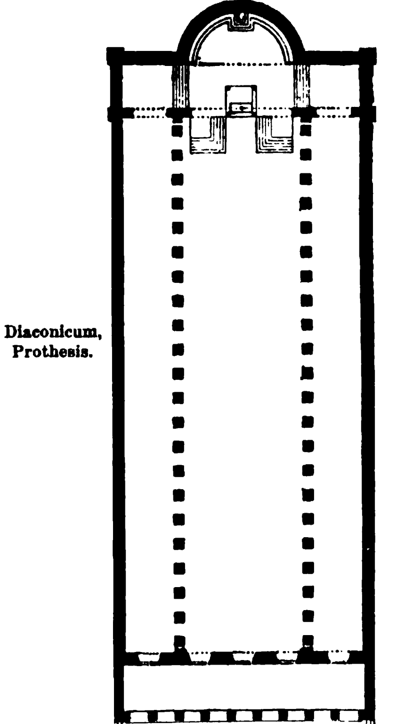


Fig. 234. Grundriss von S. Maria Maggiore in Rom. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Diaconicum, Prothesis.

Ausser diesem Bauglied gewann man durch Anbauten an die Apsis weitere Räume für die Culthandlung bezw. die Vorbereitung zu derselben. Die africanischen Basiliken zeigen durchweg die Apsis zwischen zwei quadratischen Räumen, ebenso S. Sinforosa bei Rom. Im Dom zu Parenzo und in syrischen Kirchen (Bosra, Suwede) sind diese Anbauten dadurch ersetzt, dass die Seitenschiffe über das Querhaus hinaus in halbkreisförmigen Nebenapsiden ausladen. Diese Räume dienten als Prothesis *(Credentia)*, wo die Oblationen des Volkes in Empfang genommen und zubereitet wurden, und als Diakonikon. In den einfachen Kirchen wird letzteres zur Aufbewahrung der Altargeräthe gedient haben, in den grösseren begegnet man unter der Bezeichnung *Diaconicum maius* einem Complex von Räumen, die das *Salutatorium* oder *Receptorium*, das eigentliche *Diaconicum* und das *Thesaurarium* umfassten. Ersteres (*Οἶκος ἀσπαστικός*) diente zur Aufstellung der dienstthuenden Kleriker, die hier den Bischof empfingen und ihm die Hand küssten[4]. Hier gab der Bischof auch anderen Personen Audienz; und in diesem Raum war es, wo Theodosius d. Gr. die Lossprechung von Ambrosius begehrte[5]. In dem eigentlichen *Diaconicum* (auch *Mitatorium*, *βήματος διακονικόν*) bereiteten die Diakonen die heiligen Gefässe für den Altar und kleideten sich die Geistlichen vor und nach den heiligen Functionen um. Das *Thesaurarium* (*Γαζοφυλάκιον*, *Κειμηλιαρχεῖον*, *Σκευοφυλάκιον*) war die Schatzkammer, wo die Kostbarkeiten, heiligen Bücher u. s. w. bewahrt wurden. In den griechischen Kirchen gab es auch ein *Παστοφόριον*, wo die heilige Eucharistie verwahrt wurde. Bona hält es für identisch mit dem *Diaconicum*. Diese Räume dienten übrigens auch nach Bedürfniss für andere Zwecke, z. B. als Berathungsorte für den Klerus, als kirchliches Gefängniss für bestrafte Kleriker (*Δεκανικόν*)[6], für die Bibliothek oder für stille Betrachtung. Sie heissen in Anbetracht ihrer abgelegenen Lage auch *Secretaria*[7], wo der

[1] Vgl. die schöne Tafel bei ROSINI Le sette colli di Roma II.

[2] Vgl. HOLTZINGER a. a. O. S. 89.

[3] So in Henchir-Seffan (Mél. d'arch. et d'hist. XIV [1894] 60. 62, fig. 16. 17).

[4] SULP. SEV. Dial. II 1.

[5] THEODORET. Hist. eccl. V 18.

[6] IUSTIN. Nov. LXXIX 3. — Cod. Theodos. XVI tit. 5, l. 30.

[7] PAULIN. NOL. Ep. XXXII ad Sever.

Betende Zurückgezogenheit fand. Auch wurde hier die Leiche des Bischofs ausgestellt[1]. Ob die Räume rechts oder links von der Apsis als Prothesis oder als Diakonika verwendet wurden, ist zweifelhaft, wahrscheinlich wechselte dies nach Ort und Zeit.

Unter der Bezeichnung *Exedra* (Ἐξέδρα) scheint man im Alterthum jeden aus der Flucht der Umfassungsmauern heraustretenden Anbau begriffen zu haben. So namentlich die apsidalen Ausladungen der Coemeterialzellen[2], aber auch andere Anbauten der Basiliken[3]. Diese Exedren waren in kleineren Grabanlagen durch einen Bogen mit muschelförmiger Ornamentation geschlossen: ein Motiv, welches in Wandnischen und auf Grabsteinen, auch des Rheinlandes, sich vielfach wiederholt. Die Nische wurde infolgedessen mit *Concha* bezeichnet, und dieser Terminus technicus ging dann auch auf die Apsis der Basilika über, wobei ihr Ursprung bald in Vergessenheit gerieth[4]. Andere Bezeichnungen für dieselbe sind: *Bema* (βῆμα, von ἀναβαίνειν, weil der Boden der Apsis um mehrere, gewöhnlich drei Stufen gegen Quer- oder Langhaus erhöht war); Ἅγιον, Ἁγίασμα, Ἅγιον ἁγίων, *Sanctum, Sanctuarium, Sacrarium*[5]; Ἄδυτον, Ἄβατον (weil den Laien unzugänglich)[6]; *Gyrus*[7]; Ἀνάκτορον (weil bei heidnischen Tempeln); *Tribunal,* auch *Tribuna*[8]; τὸ ἔνδον τῶν κιγκλίδων *(Locus inter cancellos)*[9], vor allem aber *Presbyterium* (Ἱερατεῖον, Πρεσβυτήριον, *Consessus cleri*[10]; im Pontificalbuche sehr häufig *Presbyterium)*, auch Θυσιαστήριον[11]. Im Mittelalter bürgerte sich, hergenommen von dem *coetus canentium clericorum*[12], die Bezeichnung Chor *(Chorus)* ein, welche namentlich da platzgreift, wo der Ausbau polygonal wird und daher von einer halbkreisförmigen Apsis keine Rede mehr sein kann. In dem Ausdruck Apsis (ἅψις, von ἅπτειν) ist in der That der Begriff der Wölbung (d. i. der Combination zweier Bautheile mittels des Bogens) ausgedrückt; er wird daher auch auf das Himmelsgewölbe bezogen[13] und Transversalbögen selbst[14], ja auch der die Apsis vom Schiff trennende Triumphbogen als Ἅψις bezeichnet[15], falls hier nicht das Presbyterium selbst gemeint sein sollte. Für erstere Annahme spricht es, wenn bei Procopius[16] die Kuppelpfeiler der Apostelkirche ἁψῖδες heissen.

Exedren.

Apsis.

Die Apsis ist also stets ein halbkreisförmiger Ausbau, doch tritt dieselbe nicht immer (wie wir das namentlich in Africa und Syrien sehen) aus der Umfassungsmauer hervor, ist vielmehr hier und da ummauert und von zwei oblongen oder quadratischen Nebenräumen flankirt. Eine namhafte Abweichung von der Regel bieten die aus dem Segment eines grossen Kreises bestehende Apsis von S. Pudenziana[17] und der korbbogenförmige Ausbau der Basilika

[1] Real-Encykl. I 358; II 662.

[2] De Rossi Roma sotterranea III 474.

[3] Euseb. Hist. eccl. X 4, 45.

[4] Paulinus Nol. l. c. — Paulus Sil. Descr. Sanctae Sophiae v. 359. — Ein charakteristisches Beispiel der Muscheldecoration der Apsis gibt noch das Praetorium in Musmieh (de Vogüé I pl. 7).

[5] Euseb. Hist. eccl. VII 15; X 4. — Conc. Carth. IV c. 93.

[6] Conc. Laodic. c. 19. 44. — Conc. Trull. c. 69. — Theodoret. Histor. eccl. V 18. — Sozom. Hist. eccl. VII 25.

[7] Paul. Warnefr. Vita Chrodeg. ep. I, und Hariulph. Vita Angilberti (Acta SS. IV 1).

[8] Prudent. Peristeph. XI 229; auch Paulini Vita Ambrosii c. 3, u. A.

[9] Theodoret. l. c.

[10] Cyprian. Ep. LV.

[11] Wegen des Altars. Conc. Laod. c. 44. — Conc. Trull. c. 69.

[12] Conc. Tolet. IV c. 18. — Isid. Hispal. Orig. I c. 3. — Vgl. Augusti Denkwürdigkeiten XI 386.

[13] Hieron. In Eph. II c. 4.

[14] C. I. Gr. n. 8658.

[15] Ibid. n. 8656. Vgl. dazu Holtzinger a. a. O. S. 75.

[16] De aed. Iust. I 4.

[17] Hübsch a. a. O. Taf. 7[3].

zu Tafkha in Syrien [1] (Fig. 235). Natürlich ist die Apsis stets mit einer halbkreisförmigen Kuppel eingedeckt. Polygonale Ummantelung der Apsis findet

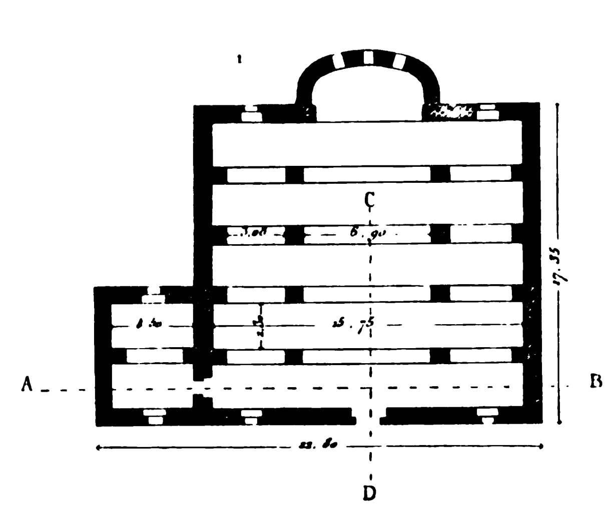


Fig. 235. Grundriss der Basilika zu Tafkha. (Nach de Vogüé.)

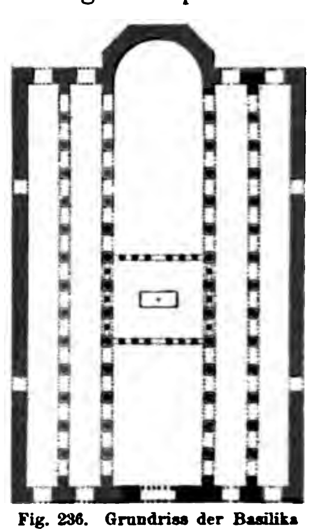


Fig. 236. Grundriss der Basilika Ursiana zu Ravenna. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

sich namentlich in Constantinopel, in St. Sergius und Bacchus [2] (v. J. 318) und St. Joh. in Studios [3], in Ephesus [4], in Parenzo [5], in S. Apollinare in Classe [6] und der Basilika Ursiana [7] in Ravenna (Fig. 236 u. 237), in S. Apollinare Nuovo [8] ebenda, in S. Giovanni in Porta Latina zu Rom [9]; in Syrien zu Bosra (vom Jahre 512) [10], Esra [11], in Turmanin [12] (Fig. 238). Queroblonge Abschlüsse ohne apsidalen Einbau bieten die Basiliken in Has [13] und

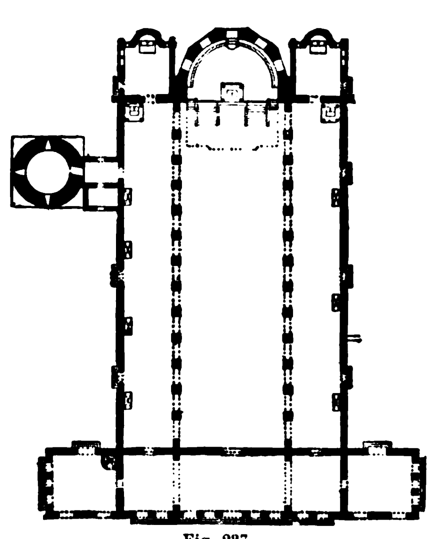


Fig. 237. Grundriss von S. Apollinare in Classe zu Ravenna.

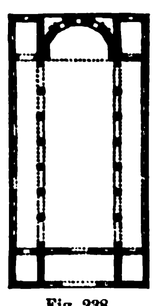


Fig. 238. Turmanin.

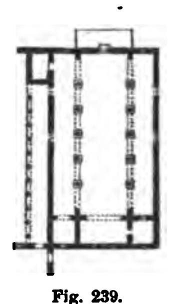


Fig. 239. Behio.

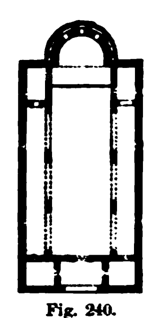


Fig. 240. Kalb-Lauseh.

(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] De Vogüé I pl. 17.
[2] Hübsch Taf. 32 [1, 2].
[3] Ebd. Taf. 5 [1].
[4] Ebd. Taf. 31 [9].
[5] Ebd. Taf. 17 [7].
[6] Ebd. Taf. 21 [4]. — Holtzinger a. a. O. Fig. 10.
[7] Essenwein a. a. O. Fig. 47, nach Dehio.
[8] Hübsch Taf. 3 [7]. [9] Ebd. Taf. 3 [12].
[10] De Vogüé I pl. 22. [11] Ibid. pl. 21.
[12] Ibid. pl. 130. — Holtzinger a. a. O. Fig. 47.
[13] De Vogüé I pl. 65. — Holtzinger a. a. O. Fig. 45.

Behio[1] (Fig. 239). Höchst bemerkenswerth ist die Behandlung der Aussenseite der Apsis in der Basilika zu Kalb-Luseh[2] (Fig. 240), wo zwei Reihen von aufeinander gestellten Colonnetten die Exedra umstellen, — eine Anordnung, in welcher de Vogüé nicht mit Unrecht einen Uebergang zu der romanischen Apsidalbildung der französischen und rheinischen Bauten des 12. Jahrhunderts erkennt.

Eine Einrichtung, welche erst die neuesten Untersuchungen näher kennen gelehrt haben, sind die offenen oder durchbrochenen Apsiden, wo mit Rücksicht auf besondere Zwecke die Wand der Apsis durch Arcaden durchbrochen war, welche auf Säulen oder aufgemauerten Stützen ruhten. Diese Arcatur gab zu einem Deambulatorium Durchgang oder erlaubte eine Verbindung mit anderen Bauten, wie uns das Paulin von Nola[3] von seiner Basilika beschreibt. Beispiele dieser Art bieten in Rom die Apsiden von S. Cosma e Damiano[4], S. Maria Maggiore, in Neapel die um 1880 in ihren Resten aufgedeckten Kirchen S. Giorgio ai Mannesi und S. Giovanni Maggiore (Basilica Severiana, um 550; Fig. 241)[5], die Kirche von Prata bei Avellino[6], vielleicht S. Abondio in Como. Die oft erwähnte Basilewski'sche Lampe[7] zeigt dasselbe Motiv, verbindet es aber mit einer offenen Arcatur, welche die Umfassungsmauern des Langhauses ersetzt; es muss fraglich erscheinen, inwieweit diese Nachbildung der Wirklichkeit entsprach. Diese Disposition konnte aber auch ihre Nach-

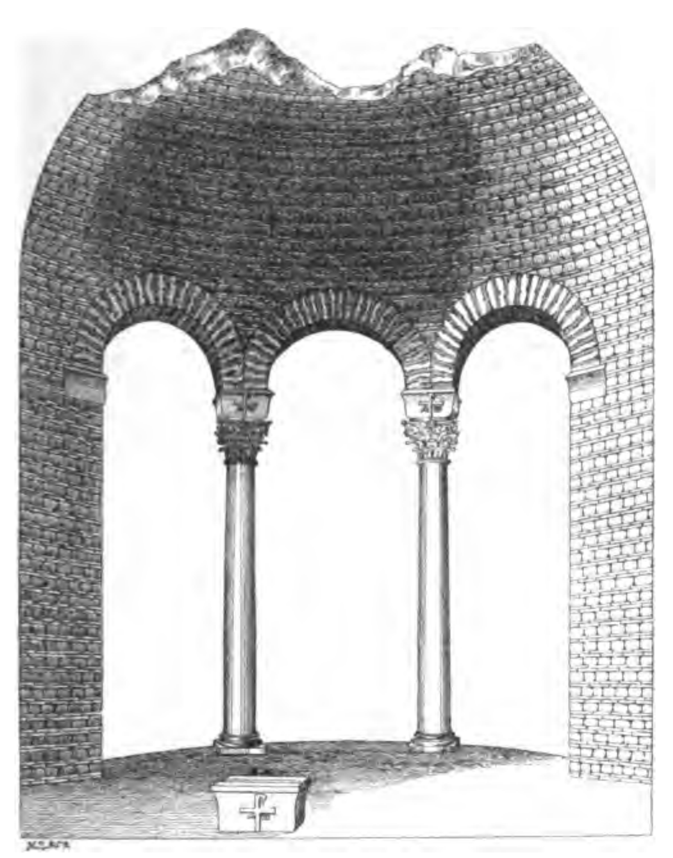


Fig. 241. Apsis der Basilika Severiana zu Neapel. (Nach de Rossi.)

[1] De Vogüé I pl. 137.

[2] Ibid. pl. 122. — De Rossi Roma sotterranea I 135.

[3] Ep. XXXII ad Sev. Vgl. dazu Le Brun p. 207.

[4] Vgl. über die Zeichnungen eines Architekten des 16. Jahrhunderts de Rossi Bull. 1867, p. 61. — Lanciani in Bull. com. 1882. — Holtzinger in ‚Kunstchronik‘ 1882, Nr. 33; Altchristl. Archit. S. 79.

[5] De Rossi Bull. 1880, p. 144 sg.; derselbe in ‚Relazioni della Commissione municipale di Napoli‘ 1881. — Holtzinger in der Zeitschrift für bildende Kunst XX 138; derselbe Kunsthistorische Studien S. 28. — Parascondola Mem. d. chiese di Napoli I 95.

[6] Taglialatela Dell' antica basilica e della catacomba di Prata (Nap. 1878) p. 7.

[7] De Rossi Bull. 1866, p. 15.

theile haben. Papst Paschalis I sah ungern, dass infolge derselben in S. Maria Maggiore die Frauen bis dicht hinter den Sitz des Bischofs sich drängten[1], weshalb er die Kathedra an eine erhöhte Stelle setzte[2]. Die im Pontificalbuch mehrfach erwähnte Verhängung der *Arcus presbyterii* mit Velen deutet vielleicht auch auf das Vorhandensein solcher durchbrochener Bogen, obgleich man dabei auch an Blendarcaden zu denken hat.

Ausserhalb Italiens sind nur in Africa (zu Hencirim) solche offene Apsisarcaden beobachtet worden[3]. Doch hatten deren auch in Gallien einstmals St. Martin in Tours[4] und der alte merowingische Dom zu Metz[5].

Fenestella confessionis.

Es ist mehr als einmal die enge Verbindung betont worden, in welcher der Basilikenbau mit den Martyrergräbern der Katakomben steht. In den auf den Coemeterien erstandenen Basiliken sieht man diese Verbindung aufrecht erhalten durch die sogen. *Fenestella confessionis*. Der Wunsch, in der

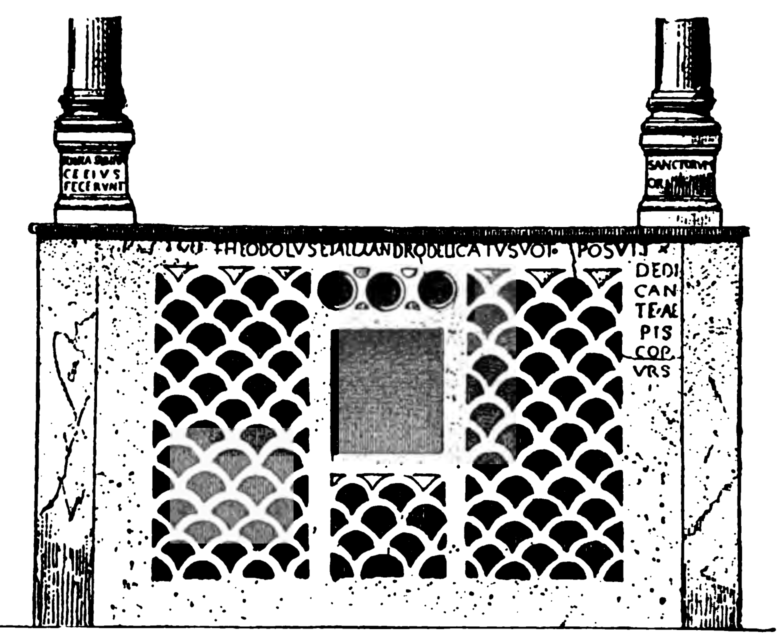


Fig. 242. Altar mit Fenestella confessionis in S. Alessandro bei Rom.

Nähe der Martyrer beigesetzt zu sein (AD SANCTOS — AD MARTVRES — ANTE RETRO MARTVRES, wie die Inschriften besagen[6]), war in der Friedenszeit nach Constantin ein überaus lebhafter; aber auch die Lebenden wollten auf die Befriedigung nicht verzichten, den Gräbern der Martyrer nahe zu kommen, sie zu sehen. Daher wurde von den über der Erde gebauten Basiliken aus, wie in S. Petronilla (über S. Domitilla), durch Ausbrechung einer Oeffnung in der Apsis ein Zugang hergestellt *(Aditus ad sanctos)* oder auch nur ein

[1] Lib. pontif. II (ed. Duchesne) 60.

[2] Vgl. de Rossi Bullett. di archeol. crist. 1867, p. 72.

[3] Hytrek bei de Rossi Bull. di archeol. crist. 1882, p. 101.

[4] Chevalier Le tombeau de St. Martin à Tours. Tours 1880.

[5] Paul. Warnefr. Vita Chrodeg. ep. (ed. Pertz M.G., SS. X 552 f.). Vgl. Calmet Hist. de Lorr.[2] I, App. p. l ss.

[6] Vgl. Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule, zu No. 293. 354. — F. X. Kraus Christl. Inschr. der Rheinl. I Nr. 174; Real-Encykl. I 19. 482. — Vgl. de Rossi Bull. 1881, p. 148.

Fenster zur Durchsicht gebrochen *(Fenestella confessionis)* [1], und diese Bezeichnung ging auch auf die Fenster über, welche in der Vorderseite des Altares angebracht wurden, seit die *Confessio* (s. unten) mit den Gebeinen der Martyrer unter dem Altare angelegt wurde. Dieses Fenster wurde dann mit einem durchbrochenen Marmorgitter *(Transenna)* verschlossen (vgl. das uns erhaltene Beispiel aus S. Alessandro bei Rom, Fig. 242). In den Katakomben haben sich mehrere derartige *Fenestellae* erhalten [2]; zwei kamen jüngst in Africa zum Vorschein (eine *Fenestella bifora* mit der Inschrift: *In deo sperabo non timebo quid michi faciat homo* [3]), und ein sehr schönes Exemplar bietet das altchristliche Haus der hll. Johannes und Paulus [4].

In ihrer vollen Entwicklung gliederte die Basilika sich eine Reihe von Anbauten an, welche in einer nähern oder entferntern Beziehung zu den Zwecken der Kirche standen. Anbauten, Exedrae, Cellae etc.

An die Seitenschiffe lehnten sich vielfach Nebengebäude, wir würden sagen Kapellen, an, welche als *Cubicula* [5], *Exedrae* [6], *Cellae* [7] bezeichnet wurden und die wol meist einen quadratischen oder oblongen Raum darstellten, hier und da mit einer Apsis versehen. Cubicula dieser Art, zuweilen mit Einschiebung eines Durchgangs, fanden sich in Salona [8], Palestrina [9], Tebessa [10] und umgaben die alte St. Peterskirche (s. unten). Allmählich kam auch die Sitte auf, für ein hervorragendes Grab, der Hauptapsis gegenüber, an der westlichen Schmalseite eine Nebenapsis einzulegen, in welcher Disposition Holtzinger den Ursprung der in der romanischen Zeit üblichen Gegen- oder Doppelchöre zu erkennen glaubt [11]. Solche Gegenapsiden bieten uns die Basilika zu Orléansville, deren Westapsis mit dem Grabe des Reparatus erst 475 eingebaut wurde [12], und die Basilika zu Hermonthis in Aegypten [13]. Waren solche Cubicula von etwas reicherer Anlage, so bezeichnete man sie auch als *Monasteria* bezw. *Ministeria*. Von welcher Ausdehnung und Pracht mancher basilikale Complex war, zeigt die Beschreibung der Apostelkirche in Constantinopel bei Eusebius (Vita Const. IV 59), wo um die Hallen herum Gemächer für den kaiserlichen Hof, Bäder, Ruheplätze (*Ἀναχαμπτήρια*, Mitatorien [14]), Wachthäuser eingerichtet waren. In gleicher Weise wird die Justinianische Marienkirche zu Jerusalem von Procopius (De aedif. Iust. V 6) mit ihrem Xenodochium und Hospital beschrieben, die sich an den grossen Platz vor dem Atrium anlegten. Aehnliche Veranstaltungen wurden ohne Zweifel auch anderwärts, wie vor der alten Peterskirche, in den syrischen Kirchen zu Tur-

---

1 Erwähnt bei Sozom. Hist. eccl. IX 2. Greg. Turon. De glor. conf. c. 37.

2 Real-Encykl. I 483.

3 De Rossi Capsell. afric. p. 80.

4 Vgl. P. Germano di S. Stanislao S. Euticiano p. 384, tav. 9.

5 Paul. Nol. Ep. XXXII ad Sev. — Lib. pontif.

6 Conc. Namnet. a. 608, c. 6.

7 Paul. Nol. Poem. XIX 478.

8 Bull. Dalmat. 1880.

9 Bull. crist. 1864, p. 24.

10 Hytrek ibid. 1882, p. 95.

11 Ueber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre (Beitr. zur Kunstgeschichte Bd. V. Lpz. 1881); Altchristl. Archit. S. 203.

12 Rev. arch. IV 659. — Vgl. oben S. 272.

13 Descr. de l'Égypte, Archit. I pl. 97 [5-7].

14 Die Bezeichnung *Mitatorium* begegnet uns zuerst bei Theodorus Lector (Anfang des 6. Jahrhunderts) Hist. libri II. Unter den verschiedenen Deutungen des Wortes dürfte diejenige Ducange's (Commentar. in Paul. Silent. p. 595) am annehmbarsten sein. Er sieht in dem *Mitatorium* (= *metatorium*, von *metatum*, *μέτατον*) eine Herberge. Solch ein Ruheplatz ist erwähnt im Lib. pontif., Vit. Gregor. IV: ‚Fecit etiam iuxta acolythi pro quiete Pontificis, ubi post orationes matutinales vel missarum officia eius valeant membra soporari, hospitium parvum, sed honeste constructum et picturis decoravit eximiis.' — Vgl. dazu Vita Symmachi betr. St. Peter. — Weiteres s. Real-Encykl. II 399.

manin, Kalat-Seman, wo der Säulenheilige Simeon predigte, El-Barah[1], Kerbet-Has[2], getroffen. Pilgerhäuser (Xenodochien) werden speciell von Paulinus Nolanus (Poem. XXVII 449) und neben St. Peter und S. Lorenzo fuori le mura im Liber pontificalis erwähnt. Umfangreiche und wohlausgestattete Gebäudecomplexe dieser Art waren vor allem die von Basilius d. Gr. 369 bei Caesarea[3] und das von dem Zeitgenossen und Freund des hl. Hieronymus, Pammachius, in Porto begründete Xenodochium, dessen Ruinen in unserer Zeit wieder ausgegraben wurden[4]. Neben den Xenodochien gab es Armen- *(Ptochotrophia)* und Krankenhäuser *(Nosokomia)*, Waisen- und Findelhäuser *(Orphanotrophia, Brephotrophia)*, Verpflegungshäuser für Greise *(Gerontocomia)* und andere Wohlthätigkeitsanstalten[5]. Auch Bäder *(Balnea)* finden wir nicht selten erwähnt; sie waren theils liturgischen Zwecken gewidmet, und in dieser Hinsicht waltete ein Zusammenhang mit den Taufkirchen; theils waren es Armenbäder, wie deren speciell an den grossen Basiliken bei St. Peter und am Lateran angelegt waren[6]. Dass auch in den Zeiten nach Constantin die Wohnung des Bischofs und seiner Kleriker in dichter Nähe der Basilika gewählt wurde, kann nicht zweifelhaft sein. Es hängt gewiss damit die Uebung zusammen, die wenigstens für Africa bezeugt ist, die Basilika nach dem Namen des Bischofs zu nennen. In Rom tritt uns das erste Beispiel einer derartigen Bischofswohnung, zugleich der erste Anfang des vaticanischen Palastes in der *Episcopia* entgegen, welche nach Lib. pontif. II 262 der Papst Symmachus rechts und links von der Petersbasilika errichtete. Die Behausung der Geistlichen ist unter der Bezeichnung jedenfalls einbegriffen. Die *Monasteria,* welche anderwärts neben den Basiliken erwähnt werden, wie bei S. Lorenzo fuori le mura (s. oben), sind ohne Zweifel auch Wohnungen für die dienstthuenden Kleriker. Die Peregrinatio der Silvia (um 380) spricht ebenfalls (p. 11. 16) von *Monasteria,* welche bei den Basiliken angelegt waren, wobei man angesichts der in demselben Actenstück bezeugten Entwicklung des Mönchslebens im Orient ebenso an eigentliche Mönchsklöster wie an Wachtstuben denken kann[7]. An wirkliche Klöster wird man bei den von Leo I bereits begründeten, später auf drei vermehrten *Monasteria* bei St. Peter vielleicht zu denken haben[8]. Als

Xenodochien. Bäder. Monasteria.

[1] Vgl. Grundriss bei DE VOGÜÉ I 93 s. pl. 51 s. — HOLTZINGER Altchristl. Architektur Fig. 139.

[2] DE VOGÜÉ La Syrie centrale pl. 54. — HOLTZINGER a. a. O. Fig. 140.

[3] GREG. NAZ. Orat. XXX in laud. Basil.

[4] DE ROSSI Bull. 1866, p. 40 sg. 99 sg.; 1868, p. 27. 33. 77. 79.

[5] Vgl. Real-Encykl. II 994 f.

[6] Lib. pontif. I (ed. DUCHESNE) 503. 504; II 28. — Aelter waren die Stiftungen des Damasus (balneum iuxta titulum; ibid. I 213), des Papstes Hilarus (‚fecit monasterium ad s. Laurentium et balneum et alium sub aëre', ibid. I 245), des Papstes Symmachus, 498—514 (‚apud s. Paulum . . . post absidam aquam introduxit, ubi et balneum a fundamento fecit', ibid. I 262). — Man vgl. ferner EUSEB. Hist. eccl. X 4 (Kirche zu Tyrus); Vita Const. IV 59. — PAUL. NOL. Ep. XII 31; Natal. IX 10. — Cod. Theodos. libri IX tit. 45. — Das Bad bei St. Paul ist noch durch eine Inschrift bezeugt (REINES. p. 1001, n. 442). — Ueber den Zusammenhang der Bäder mit den Taufkirchen s. RICCI Il battisterio di S. Giov. in Fonte etc. p. 1 sg. Ueber die ganze Materie PACIAUDI De sacris christ. balneis² (Romae 1758), wo, p. 58, aus einer Miniatur von S. Paolo in Neapel die Darstellung eines Bades gegeben ist: man sieht da drei Kleriker im Wasser, jeder mit seinem Balneator zur Seite.

[7] Peregrinatio Silviae (edid. GAMURRINI, ² Romae 1888) p. 16: . . . ‚sic tamen per heremum, ut cata mansiones [man beachte die für den Terminus technicus ‚Katakomben' interessante Bezeichnung!] monasteria sunt cum militibus et praepositis, qui nos deducebant semper de castro ad castrum.'

[8] Lib. pontif. I 238: ‚Hic constituit monasterium apud s. Petrum', wozu die Handschrift E.: ‚quae nuncupatur ss. Iohannis et Pauli'. Ausser diesem gab es 732 die Klöster

Vorbild einer umfangreichen Klosteranlage sieht man die Basilika von Schakka an, welche de Vogüé (pl. 22) dem 5. Jahrhundert zuschreibt (Fig. 243). Sehr beachtenswerth ist hier der an die Langseite der Kirche angeschlossene Säulenhof, eines der frühesten Prototypen des sogen. Kreuzganges (Ἔμβολος, *Ambitus, Claustrum,* daher *Cloître),* der den Mönchen als Spaziergang, dann auch zur Entfaltung ihrer Processionen, in seinem innern Felde bald auch als Coemeterium diente. In der griechischen Kirche scheinen diese Umgänge früher als in der lateinischen aufzutreten; sie begegnen uns ausser dem erwähnten Beispiel in der an der Nord- und Südseite der Hagia Sophia angelegten Porticus [1], bei der Michaelskirche zu Anaplus und der Kirche der Gottesgebärerin zu Jerusalem [2], im Abendlande wol zuerst in dem Klosterhof von S. Vicenzo ed Anastasio alle Tre Fontane [3]. Für die Verwendung dieser Höfe als Grabstätten Kreuzgänge.

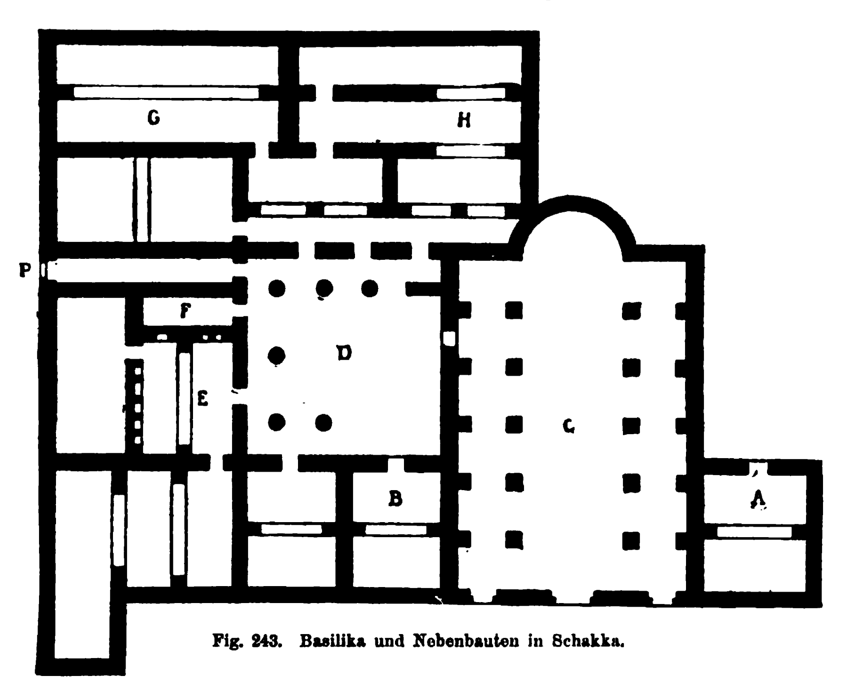


Fig. 243. Basilika und Nebenbauten in Schakka.

liefert wol die Beisetzung eines Asceten im Ἔμβολος, welche der Archimandrit Georg infolge eines Traumes vornahm [4], ein Beispiel.

Bekannt ist auch die Sorgfalt, welche die Bischöfe des christlichen Alterthums auf die Ansammlung von Bibliotheken und Archiven legten, welche dann in einem der unmittelbar an die Basilika stossenden Räume (*Scrinium, Tabularium, Tablinum, Archivium, Librarium, Bibliotheca, Grammatophylacium, Armarium,* auch *Chartarium, Chartophylacium)* Aufnahme fanden. Zunächst scheinen kleinere Cubicula zur Bewahrung von Exemplaren der Heiligen Schrift gedient zu haben, an denen sich die Gläubigen erbauen durften [5]. Die vor- Bibliotheken und Archive.

des hl. Stephan und des hl. Martin neben St. Peter (de Rossi Due mon. p. 18; Inscr. II 274. Duchesne zu der Stelle p. 241). Vgl. jetzt weiter über diesen Gegenstand de Rossi Bull. 1892, p. 149. v. Schlosser Die abendl. Klosteranlage des früh. Mittelalters. Wien 1889.

[1] Ducange Constantinop. christ. III c. 16.

[2] Procop. De aedif. Iust. I 8; V 6.

[3] Hübsch S. 102, Taf. 46 [5].

[4] Mosch. Prat. spir. § 66.

[5] Paul. Nol. Ep. XXXII 16. Der Dichter hatte folgende Verse links von der Apsis an dem Eingang dieser geistlichen Bücherei anbringen lassen:

constantinische Uebung, dass die heiligen Bücher auch in dem Hause des Bischofs oder der Lectoren bewahrt wurden, wie uns das Optatus und die Acta purgationis öfter bezeugen, hat gewiss noch lange sich da erhalten, wo die Wohnung des Bischofs zugleich Bildungsstätte des jungen Klerus war. Aber bald musste sich das Bedürfniss einstellen, eigene Räume für umfangreichere und dem Publicum zugängliche Bibliotheken zu gewinnen. Auch dazu hatte man ein Vorbild in der antiken Basilika. A. Gellius (um 160) und Galenus (um 194) reden von der Bibliothek in dem Friedenstempel *(Basilica Pacis)* und auf dem Palatin. Bei den grossen christlichen Basiliken diente nun nicht mehr wie in den forensen die Eingangshalle zum Aufbewahren der Bücher, sondern man erbaute dazu eine eigene Kammer *(Sacrarium maius)*, wie am Vatican und Lateran und an der Hagia Sophia. Solch ein Archivbau scheint es gewesen zu sein, den schon Damasus in Erinnerung an die ihm einst gewordene Unterweisung bei S. Lorenzo in Damaso zu erneuern beabsichtigte, welchem die früher am Eingang gelesene Inschrift galt [1] und den dann Papst Hilarus (461—468) durch einen doppelten Bibliothekbau erweiterte [2].

Thürme. Der Thurm ist kein organisches Glied am Baukörper der altchristlichen Basilika. Wir begegnen seiner symbolischen Darstellung zuweilen auf den Reliefs und Mosaiken [3]; als Grabmonumente kommen viereckige und mehrstöckige Thürme besonders in der Umgegend von Palmyra vor [4]. In Verbindung mit Kirchenbauten begegnen uns Thürme zuerst in Syrien. Neben der Façade der im 4. oder 5. Jahrhundert gebauten Basilika in Tafkha [5] stand ein dreistöckiger Thurm; die Basiliken von Kalb-Luseh (aus dem 6. Jahrhundert) [6] und Turmanin [7] hatten zwei Frontalthürme, und am Chor der dem 4. Jahrhundert angehörenden Kirche zu Has waren zwei Anbauten vorgesehen, welche wie die Chorthürmchen der spätern Zeit erscheinen [8]. Der Zweck dieser Thürme scheint der gewesen zu sein, die zu den Emporen führenden Treppen aufzunehmen. Hier also, und nicht im Todtencult, wie Weingärtner und Klein [9] gemeint haben, wird man vermuthlich den Ursprung unserer Kirchthürme zu suchen haben. Im Abendlande traten dieselben zuerst als Annexe von Centralbauten auf, wie in S. Lorenzo in Mailand [10], wo die ursprünglich um ein Geschoss die Seitenschiffsmauern überragenden viereckigen Bauglieder, welche in den vier Ecken zwischen den Apsiden geordnet sind, bereits den Charakter von Thürmen beanspruchen können; so auch in S. Vitale zu Ravenna (526—547),

---

‚Si quem sancta tenet meditandi in lege voluntas, hic poterit residens sacris intendere libris.'

[1] De Rossi Inscr. christ. II 135. 151.

[2] Lib. pontif. I (ed. Duchesne) 263. — Vgl. für diesen Gegenstand jetzt Cancellieri De secretariis Basil. Vatic. I 325. — Bingham l. c. III 270. — Augusti Handbuch I 391. — Cahier Nouv. mél. d'arch. IV (Paris 1877) 47. — Aug. Mai Discorsi di argom. relig. (Roma 1835) p. 56. — Kraus Real-Encykl. I 153. — De Rossi Bibl. della S. Sede. Roma 1384. — Birt Ueber antikes Buchwesen. Berl. 1884. — L. Castellani Le biblioteche nell' antichità dei tempi più rimoti alla fine dell' impero romano d' occidente. Ricerche stor. Bologna 1884.

[3] Real-Encykl. II 865.

[4] De Vogüé l. c. I 2, 73, pl. 26.

[5] Ibid. p. 57, pl. 17.

[6] Ibid. p. 135, pl. 120—129.

[7] Ibid. p. 139, pl. 130—136.

[8] Ibid. pl. 65. 66.

[9] Klein Die Kirche zu Grossenlinden (Giessen 1857) S. 28. — Weingärtner Ursprung und Entwicklung des christl. Kirchengebäudes (Lpz. 1858) S. 136, Nr. 4; System d. christl. Thurmbaues. Göttingen 1860. — Dagegen Unger Zur Geschichte der Kirchthürme (im Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden i. Rh. 1860, S. 21—64). — Kirsch in Real-Encykl. II 866. — Unger und Ricci (Stor. dell' arch. in Italia I [Modena 1857] 193) sehen, wol mit Unrecht, in den Thürmen Persiens und Indiens den Urtypus unserer Kirchthürme.

[10] Hübsch Taf. 15 [1].

wo zwei Rundthürme die zu den Emporen der Seitenschiffe führenden Treppen[1] enthalten, was Karl d. Gr. später bei seinem Aachener Dom nachbildete. Solche Treppenthürmchen bieten weiter die Hagia Sophia[2], der Dom zu Brescia[3], während nach Quicherats Reconstruction die Martinsbasilika zu Tours einen Mittelthurm über der Vierung besessen haben soll[4]. Auf solch einen Vierungsthurm lassen auch die Verse des Venantius Fortunatus[5] schliessen. Bald wird sich mit der ursprünglichen Bestimmung dieser Thürme als Treppenhäuser die weitere verbunden haben, die das Zeichen zum Gottesdienst gebenden Glocken aufzunehmen; weiter auch die Function, in den von Krieg und Barbareneinfällen so schwer heimgesuchten Zeiten der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends den Bewohnern der Stadt oder des Klosters als Vigilie (Wachtthurm) und als Vertheidigung *(Propugnaculum)* zu dienen. Dazu brauchte man massive, hohe Thürme, die jetzt zunächst neben die Kirche gestellt werden, so in Ravenna, wo der Thurm von S. Apollinare in Classe nach Hübschs Ansicht dem Bau der Kirche gleichzeitig (also Mitte des 6. Jahrhunderts) wäre. Hübsch hält in Uebereinstimmung mit Rahn den Thurm von S. Francesco (Fig. 244) daselbst noch für älter (Anfang des 6. Jahrhunderts), während Mothes[6] die Thürme der Ecclesia Ursiana und von S. Giovanni Battista dem Ende des 6. Jahrhunderts, die von S. Francesco und S. Giovanni Evangelista dem 7. Jahrhundert zuweist. Derselbe Forscher setzt für Rom, wo er die Einführung der Glocken Gregor d. Gr. zuschreibt, die Thürme von S. Giovanni e Paolo und S. Agnese (in den untern Geschossen) als die ältesten an, worauf im 7. Jahrhundert die von S. Lorenzo in Lucina, S. Giorgio in Velabro (um 683) und S. Maria in Campo Marzo (um 690) folgten. Hübsch nimmt auch für den Thurm von S. Lorenzo in Lucina und die untern Stockwerke desjenigen von S. Pudenziana die Entstehung im 6. Jahrhundert an. Den Thürmen des 7. Jahrhunderts werden dann wenigstens in ihren unteren Theilen noch diejenigen von Cimitile bei Nola, in Lucca, Como, Parenzo, Brescia, Monza (vielleicht noch Ende des 6. Jahrhunderts), dem 8. Jahrhundert der unter Stephan III erbaute ehemalige Glockenthurm von St. Peter, die Thürme von S. Lorenzo fuori le mura, S. Giovanni im Lateran (vor 755), S. Silvestro in Capite (757), S. Giovanni in Porta Latina, S. Maria in Cosmedin, S. Pudenziana (nach Mothes) beizuzählen sein.

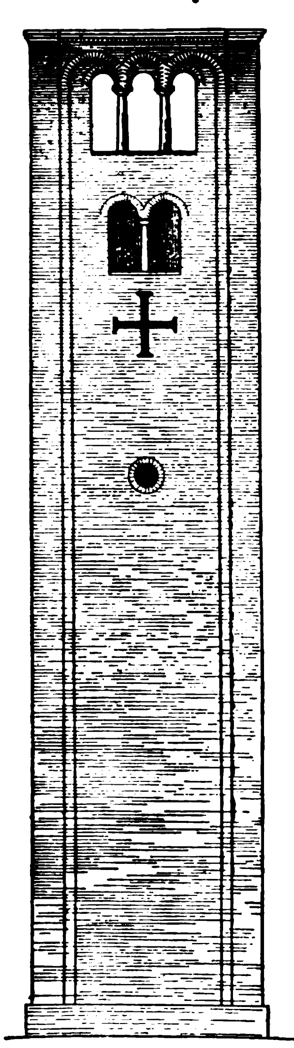


Fig. 244.
Thurm bei S. Francesco zu Ravenna. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] Hübsch Taf. 22 [5]. — v. Quast Altchristl. Bauten von Ravenna S. 28.

[2] Salzenberg a. a. O. Bl. 11 und 12.

[3] Mothes Die Baukunst des Mittelalters in Italien I 244 f.

[4] Revue arch. 1869, p. 313—403.

[5] Carm. III 1, v. 31, betr. des Doms zu Nantes (ca. 570).

[6] Mothes Die Baukunst des Mittelalters in Italien I 80. 165.

Diese Thürme sind mit Ausnahme derjenigen von S. Giovanni Evangelista, S. Francesco und S. Michele in Affricisco in Ravenna, welche viereckig sind, alle rund; sie waren durch schwache Gesimse gegliedert, hier und da durch Fenster durchbrochen, die wenigstens in den oberen Stockwerken allmählich zu zwei oder drei gruppirt werden. Der Rundthurm hat sich noch lange im Mittelalter erhalten und begegnet uns auch im Norden; doch wird gen Ausgang des ersten Jahrtausends auch in Italien der viereckige Thurm vorherrschend. Es liegt auf der Hand, dass letztere Anlage das Hereinziehen des Thurmes in den Organismus des Baukörpers erst recht ermöglichte, während die älteren Thürme entweder, wie bei S. Apollinare in Classe, ganz isolirt neben der Kirche stehen oder an die Façade derselben angelehnt, hier und da auch dem Eingang zum Atrium beigegeben oder über einem Seitenschiff aufgeführt sind. Indessen ist die im Abendlande erst später eingeführte organische Verbindung des Thurmes mit dem Hauptbau doch auch schon in der Architektur der Syrer vorgebildet.

Baumeister. Die Architekten, welchen wir unsere frühesten Kirchenbauten verdanken, sind uns im allgemeinen weder in den litterarischen Quellen des Alterthums noch in Inschriften genannt. Die wenigen Namen, welche uns überliefert sind, werden mehr auf die Erbauer oder Stifter gehen, durch deren Munificenz ein Bau zu stande kam, wie in Ravenna Iulianus Argentarius sowol inschriftlich als im Liber pontificalis des Agnellus als Stifter von S. Apollinare und S. Vitale erwähnt wird. Vielleicht geht das dort [1] uns begegnende Monogramm mit Petrus auf den Baumeister. Andere Inschriften lassen es im Zweifel, ob wir an einen Künstler zu denken haben, oder gehören erst dem Mittelalter an [2]. Dagegen finden wir in Inschriften die Erwähnung Derjenigen, welche zu einem Bau beigetragen haben [3], und noch interessanter ist die Inschrift des Bischofs Rusticus von Narbonne vom Jahre 445, aus welcher wir lernen, dass die Basilika zu Narbonne innerhalb zweier Jahre bis zur Apside hin ausgebaut war, — die einzige Notiz, welche wir aus dem christlichen Alterthum hinsichtlich der Dauer eines Kirchenbaues besitzen [4].

Wir haben Wesen und Gestaltung der altchristlichen Basilika kennen gelernt: wie die Gesammterscheinung derselben durch das Zusammenwirken der Schwesterkünste der Malerei und Plastik mit der Architektur gehoben und vervollständigt wurde, wird in den folgenden Büchern zu schildern sein. Die reiche Innendecoration, die ausgiebige Verwendung kostbarer Marmorarten zum Schmuck der Wände und des Bodens; die Vergoldung zu Belebung des Dachwerks oder der Felderdecken; die Wand- und Mosaikmalerei, herrlich gestickte Teppiche und Vela zur Decoration der Hochmauern; Säulen, allerorts angebrachte Lampen, Lustren und andere Schmuckgeräthe aus Gold, Silber u. s. f.: das alles musste auf den in die Basilika Eintretenden einen tiefen, nachhaltigen Eindruck machen und ihn in jene weihevolle Stimmung versetzen, die durch die würdevolle und ceremonienreiche Feier der heiligsten Geheimnisse aufs höchste gehoben wurde. Die Seele des Gläubigen, die von all diesen Eindrücken umringt und bestürmt war, konnte sich unmöglich dem mystischen Zauber dieses wundervollen Gotteshauses entziehen.

---

[1] Garrucci tav. 408 [1].

[2] Real-Encykl. II 258.

[3] Maffei Mus. Veron. tav. 457 [4]. — C. I. Gr. n. 3140. 3144. 3148. — Vgl. Maffei l. c. p. 30 und Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule II 471.

[4] Le Blant Inscr. chrét. de la Gaule II 465 s., No. 617.

Die heiligen Gestalten, welche von den Wänden auf ihn herabsahen; der Erlöser, der ihm gegenüber in der Apsis oder am Triumphbogen in feierlicher Majestät thronte: alles das gewann für ihn Leben, und sein eigenes geistiges Leben ward an dieser heiligen Stätte in eine Sphäre hineingerückt, welche hoch über dem gemeinen Dasein des Tages schwebte und deren Erinnerung noch lange Stunden in ihm nachklingen musste. Dem an die Reinheit der classischen Kunst des Alterthums gewohnten Auge fallen wol Ungleichheiten und Disharmonien in den architektonischen und plastischen Einzelformen auf: der sinkenden Römerzeit kamen solche wol kaum mehr zum Bewusstsein, und jedenfalls waren solche Mängel nicht stark genug, um die allgemeine Harmonie des Baues zu stören oder die alles Niedrige zerdrückende, die von Leid und Sünde beschwerte Menschenseele emporrichtende, befreiende, unendlich trostvolle Gesammtwirkung dieses Heiligthums zu vermindern. Damit ist auch das Urteil über den ästhetischen und künstlerischen Werth der Basilika gegeben. Man mag die Elemente derselben im einzelnen grösstentheils auf antike Vorbilder zurückzuführen im stande sein; als Ensemble ist sie jedenfalls eine höchst eigenartige Schöpfung des christlichen Geistes und schon allein deshalb von grösster Bedeutung, weil sie die Grundlage und der Ausgangspunkt für die gesammte christliche Architektur kommender Zeiten und damit für die glänzendsten Leistungen geworden ist, die der menschliche Geist auf dem Gebiete der Construction wie der Decoration zu schaffen berufen war. Es war also wirklich, wie auch ein so berufener Beurteiler wie Schnaase zugestanden hat[1], eine grosse, künstlerisch wirksame That, die hier vollzogen ward, als das neue Gotteshaus der jungen Christengemeinde, wie eine plötzliche Offenbarung, unbemerkt aus dem Dunkel hervortrat. Der Werth und die Bedeutung dieser That wird nur von jener Seite bemängelt oder herabgesetzt, welcher alles das, was das Zeichen Christi trägt, der Herabsetzung oder Geringschätzung werth erscheint.

Aesthetischer Werth der Basilika.

III.

Die verschiedenen Schemata basilikaler Formen, welche bisher nachgewiesen sind, lassen sich weder zeitlich noch örtlich völlig auseinander halten. Sie folgen sich nicht zeitlich, sondern bestehen, zum Theil wenigstens, nebeneinander, und sie sind auch Eigenthum der verschiedenen localen Gruppen, zu deren Betrachtung wir jetzt überzugehen haben.

Basilikale Schemata.

Als erstes und einfachstes Schema kann man das reine Oblongum ohne Ausbau, allenfalls mit Andeutung eines Querhauses, wie in Hidra, ansehen; ein zweites, entwickelteres ist schon das Oblongum mit Querhaus und Atrium, ohne Apsis, wie in Henchir-Tikubai in Africa; ein drittes das sehr seltene einfache Oblongum mit Apsis, ohne Säulenstellung (wie in Babuda)[2]. Es würden sich folgen: als viertes die dreischiffige Basilika ohne Querhaus (hl. Grabkirche zu Jerusalem, S. Agnese, S. Clemente in Rom); als fünftes die dreischiffige Basilika mit Querhaus; als sechstes die dreischiffige Basilika ohne Atrium, aber mit Vorhalle oder Loggia vor dem Eingang (S. Maria Maggiore, S. Maria in Trastevere, in ihrer ursprünglichen Anlage, und ebenso die ursprünglichen Anlagen von S. Agnese, S. Maria in Domnica, Basilica Sessoriana). Das siebente Schema wären dann die sogen.

[1] A. a. O. III 53. 59.

[2] De Vogüé pl. 67.

byzantinischen Basiliken mit drei Apsiden und Narthex im Innern des Baues, aber ohne Querhaus. Die Bezeichnung ist jedenfalls nicht zutreffend.

Die uns erhaltenen altchristlichen Kirchenbauten sind über den ganzen römischen Erdkreis zerstreut; indessen lassen sich aus der Zahl derselben doch grössere Gruppen herausheben, welchen ein mehr oder weniger distincter Charakter eignet.

Römische Gruppe.

Die römische Gruppe ist in dem bisher Vorgelegten im wesentlichen geschildert worden. Sie kann als die typische gelten, wobei allerdings sofort zu bemerken ist, dass die auf uns gekommenen Repräsentanten derselben alle im Laufe der Zeit starke Modificationen erlitten haben, so dass in seinem gegenwärtigen Zustande kein einziges Denkmal dieser Gruppe den Typ des 4. Jahrhunderts in voller Reinheit mehr darstellt. Wir gehen zu einer Vorführung der hauptsächlichsten Vertreter über, für die vollständige Zusammenstellung der in Betracht kommenden Kirchen auf das allerdings auch mancher Ergänzung bedürftige Verzeichniss der Real-Encykl. (I 129 ff.) verweisend[1].

Wir haben von den über den Coemeterien erbauten *Cellae* oder *Basilicae cimiteriales* diejenigen s. Sixti et s. Caeciliae und s. Soteris oben kennen gelernt; nicht weit davon lagen an der Via Ardeatina die Basiliken der hll. Marcus und Marcellianus[2] und die, welche Damasus für sich, seine Mutter und seine Schwester erbaut hatte[3]; gegenüber S. Callisto bezw. über dem Coemeterium des Praetextatus die Basiliken der hll. Tiburtius, Valerianus und Maximus[4] und des hl. Zeno[5]. Von den nach dem Friedensjahre 312 erstandenen Bauten ist jedenfalls die von Stevenson neun Miglien vor Rom an der Via Tiburtina aufgedeckte und beschriebene Doppelbasilika der hl. Symphorosa, deren auch schon gedacht wurde (S. 264), eine der ältesten[6]. Hier ist also mit einem der Zeit der Verfolgung angehörenden kleinen Bau eine grössere Basilika verbunden, welche des Querhauses ermangelt und durch eine Doppelstellung von je sechs Pfeilern in drei Schiffe getheilt ist. Die halbkreisförmige Apsis ist durch einen rechtwinkligen Raum verlängert und von zwei quadratischen Anbauten flankirt (Grundriss Fig. 209). Neben S. Sinforosa erscheint die 1890 von de Rossi in ihren Fundamenten wieder aufgedeckte Basilika des hl. Sylvester über dem Coemeterium der hl. Priscilla von grösstem Interesse[7]. Sie wurde unter Papst Sylvester I († 335) oder bald nach ihm (zwischen 327—375) erbaut, indem die *Domus rustica* des Praedium oder des Praetorium der Villa der Acilii Glabriones zum Oratorium umgewandelt wurde. Höchst bemerkenswerth ist, wie diese Basilika von einer Reihe von kleineren Grabanlagen *(Cellulae sanctorum,* wie sie bei Polemius Silvius heissen) umstanden ist (Grundriss Fig. 245). Die ganze Anlage zeigt den Uebergang zu den noch nicht festen Formen der Basilika.

---

[1] Als weitere Litteratur über die römischen Kirchen ist noch ausser den S. 265 erwähnten Werken Ciampini's, Nesbitts, Hübschs, Bunsens etc. zu nennen: Fontana Le chiese di Roma. Roma 1840. — E. Müntz Les anc. basiliques et églises de Rome au 15e siècle (Rev. arch. 1877 s.). — Pasq. Adinolfi Roma nell'età di mezzo. 2 vol. Roma 1881. — Augustus Hare Walks in Rome. [12] London 1887. (Populäres, aber zur Orientirung brauchbares Werk.) — Mariano Armellini Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI. Roma 1887.

[2] Bull. 1866, p. 23; 1874, p. 9. 13. 29; 1875, p. 14. 39.

[3] Ibid. 1866, p. 23; 1874, p. 9. 12 sg. 29; 1875, p. 14.

[4] Ibid. 1863, p. 1 sg.; 1864, p. 60; 1872, p. 53 sg.

[5] Ibid. 1863, p. 1; 1872, 53.

[6] Stevenson in Bull. 1878, p. 75; Scoperta della basilica di S. Sinforosa (in ‚Gli studi in Italia'. Roma 1878).

[7] Bull. di archeol. crist. 1890, p. 97—122. 140—146.

Zu den Coemeterialbauten zählen noch weiter die Basiliken der hl. Generosa und der hl. Petronilla. Ganz abweichend von der Regel stellt erstere, fünf Miglien vor Rom an der Via Portuensis gelegen, ein rechtwinkliges Oblongum mit einer halbkreisförmigen Exedra an einer der Langseiten dar (Fig. 246)[1]. Ungefähr derselben Zeit gehört die 395 begründete Basilika der hl. Petronilla an, welche über dem Coemeterium der hl. Domitilla stand, bereits unter Leo III verlassen und wahrscheinlich durch das Erdbeben von 897 zerstört wurde. Ihre Ruinen wurden 1874 durch de Rossi ausgegraben[2] (vgl. Fig. 247 u. 248). Dies Langhaus hat gleich der ältern Basilika der hl. Symphorosa einen trapezförmigen Grundriss und bietet einen weitern Beweis dafür, wie man anfänglich selbst hinsichtlich der Grundformen des Kirchenbaues herumtastete. Die Apsis ist fast hufeisenförmig und zeigt in dem Durchbruch (*B*) den *Aditus ad sanctos*. Ein Querschiff fehlt, aber der für das Presbyterium bestimmte Raum ist durch eine Ummauerung in das durch eine Säulenstellung in drei Schiffe getheilte Langhaus hinein verlängert. Eine Nische in der Apsidalmauer bezeichnet die Stelle für die Kathedra, von der herab Gregor d. Gr. eine seiner Homilien sprach.

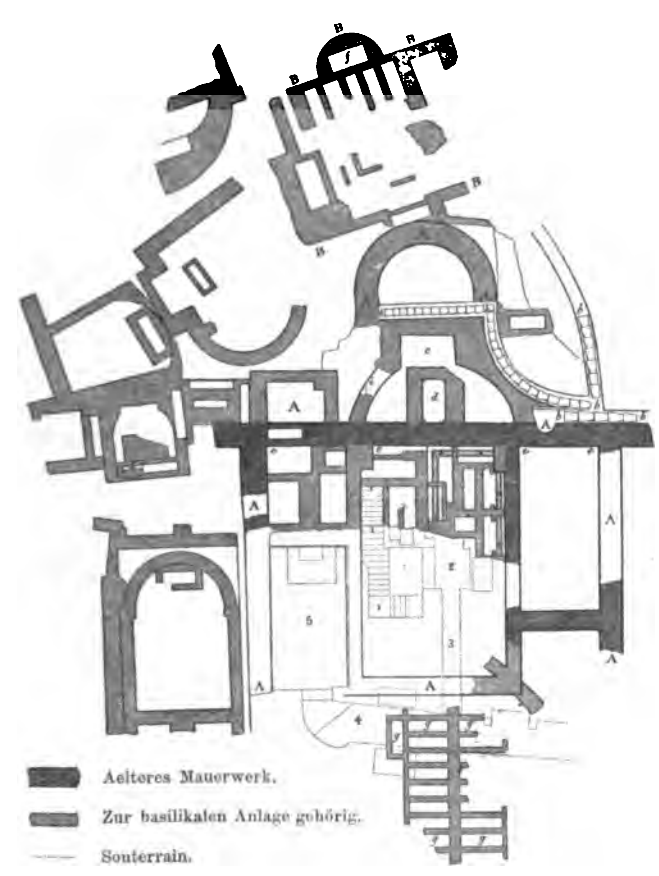


Fig. 245. Grundriss der Basilika S. Silvestro. (Nach de Rossi Bullettino.)

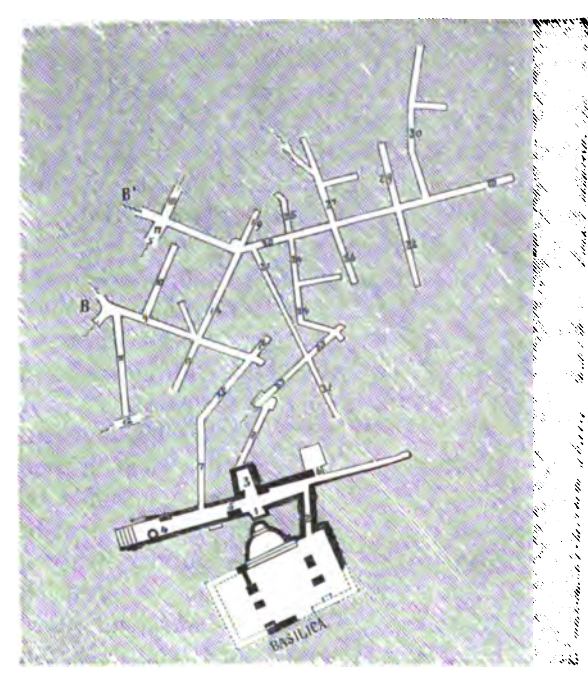
Weiter zählt zu den Coemeterialbasiliken ausser S. Alessandro an der Via Nomentana, einem ärmlichen, tief in der Erde steckenden Bau mit verschieden gearbeiteten Säulenschäften[3], und dem 1785 zerstörten Oratorium der hl. Felicitas an der Via Salaria[4] auch noch die unter Papst Iulius I um die Mitte des 4. Jahrhunderts nicht direct über, sondern etwa 20 *m* vor dem Eingang der Katakombe des hl. Valentin an der Via Flaminia erbaute Basilika, deren Reste

[1] Nach de Rossi's Untersuchungen und Aufnahmen Roma sotterranea III 653, tav. 46. 52. — Vgl. Kraus Roma sotterranea [2] S. 526.

[2] Bull. 1874, p. 5—35. 68—75; 1875, p. 5—11. 46—50.

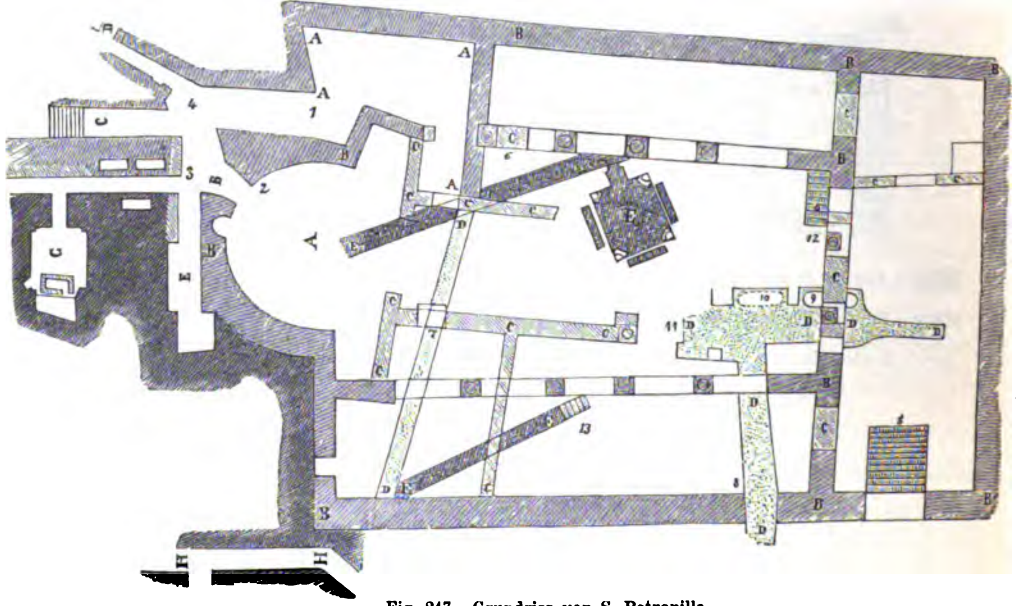
[3] Hübsch Taf. 24.

[4] Bull. 1863, p. 21. 40; 1872, p. 37.


Fig. 246. Grundriss von S. Generosa.

in unseren Tagen Orazio Marucchi ausgegraben und beschrieben hat. Auch der Grundriss dieser Basilika weicht von dem gewöhnlichen Schema namhaft ab (Fig. 249). Wie es scheint, haben spätere Einbauten die Physiognomie der ursprünglichen Anlage namhaft modificirt; vielleicht gilt das von dem Gange *H*, der vor die Apsis *M* gelegt ist. Die beiden Seitenschiffe laden in eine halbkreisförmige und in eine quadratische Cella aus [1].

In der 499 unter Papst Symmachus gehaltenen Synode werden 30 *Tituli* aufgeführt, welche unseren heutigen Pfarreien entsprechen und von denen anzunehmen ist, dass jeder Titulus innerhalb der Stadt seine eigene Kirche und ausserhalb der Stadt ein bestimmtes Coemeterium hatte [2].


Fig. 247. Grundriss von S. Petronilla.

[1] Vgl. de Rossi Bull. 1889, p. 84. — Marucchi Bull. com. 1888; ders. in der Röm. Quartalschrift III (1889) 15 f. 114 f., besonders 305 f., Taf. 9. 10; ders. Il cimitero di S. Valentino. Roma 1870.

[2] Die Acten s. bei Hardouin Conc. II 957. Coll. Reg. X 286. Mansi VIII 230. Surius II 330. — Die Namen der Tituli, soweit sie bekannt, sind: s. Aemilianae, s. Anastasiae, ss. Apostolorum, s. Caeciliae, s. Chrysogoni,



Fig. 248. Ruinen von S. Petronilla.

Völlig zu Grunde gegangen oder durch spätere Umbauten grösstentheils beseitigt und modificirt sind von den altchristlichen Stiftungen der ewigen Stadt: S. Alessio (angeblich unter Honorius gestiftet, nur im Atrium alt); S. Anastasia sub Palatio (im 4. Jahrhundert gestiftet, 1721 ganz moderni-

s. Clementis, s. Crescentianae, s. Cyriaci, s. Cyriaci in Thermis, s. Eusebii, s. Fasciolae, s. Gaii, s. Iulii, s. Laurentii (fuori le mura), s. Laurentii in Damaso, s. Laurentii in Lucina, s. Marcelli, s. Marci, s. Martini tit. Equitii, s. Matthaei, s. Nicomedis, s. Pammachii, s. Praxedis, s. Pudentis, s. Romani, s. Sabinae, s. Susannae Trigidae, s. Vestinae. — Die älteren Verzeichnisse der römischen Stadtkirchen s. bei ARMELLINI l. c. p. 42 sg.

sirt)[1]; S. Angelo in Via Salaria (429 gest.)[2]; S. Andrea in Barbara (bei S. Maria Maggiore, jetzt zerstört, aber noch von Ciampini Vet. mon. I c. 1 abgebildet[3]; einschiffiger, rechteckiger Bau mit Apsis und Vorhalle)[4]; S. Andrea in Thermis Diocletianis[5]; S. Apostoli (499 erwähnt, 560 erneuert, 1348 zerstört; von Martin V neu aufgebaut)[6]; S. Bonosa in Trastevere[7]; S. Cecilia in Trastevere (alter Haupttitel, schon im 5. Jahrhundert erwähnt, unter Paschalis I ganz umgebaut); S. Crisogono in Trastevere (auf dem Conc. Symmachi erwähnt, 1128 umgebaut)[8]; S. Eustachio (1196 neu erbaut; Glockenthurm des 9. Jahrhunderts); S. Maria Antiqua (unter Leo IV durch die von Nikolaus I, 858—867, vollendete S. Maria Nuova ersetzt, unter Honorius III, 1216—1227, restaurirt, 1615 modernisirt als S. Francesca Romana; alt nur der Glockenthurm)[9]; S. Giorgio in Velabro[10] (gestiftet von Leo II 682, Vorhalle 824—844); S. Giovanni in Calibito[11]; S. Giovanni im Lateran (entstanden aus der Privatbasilika des von Fausta, Constantins d. Gr. Gemahlin, besessenen lateranischen Palastes, *Basilica Constantiniana*, auch *s. Salvatoris*, *Basilica aurea*, *Lateranensis* genannt; der erste Bau stürzte 896 zusammen, der jetzige gehört dem Renaissancezeitalter an)[12]; S. Giovanni in Porta Latina (von Hadrian I gegründet, dann im 12. Jahrhundert umgebaut, 1686 ganz modernisirt)[13]; S. Ippolito in Fonte auf dem Esquilin[14]; die Basilika des Iunius Bassus (317 als heidnischer Bau errichtet, durch Valila und Papst Simplicius zur christlichen Kirche geweiht, jetzt gänzlich verschwunden)[15]; S. Mennas, in Via Ostiensi[16]; S. Michele, in Via Salaria[17]; S. Nereo ed Achilleo (tit. Fasciolae, bei den Caracallathermen, sehr alte Basilika, unter Leo III neu aufgeführt)[18]; S. Nicolò in Carcere (aus einem heidnischen Tempel entstanden)[19]; S. Nicomede (in Via Nomentana)[20];

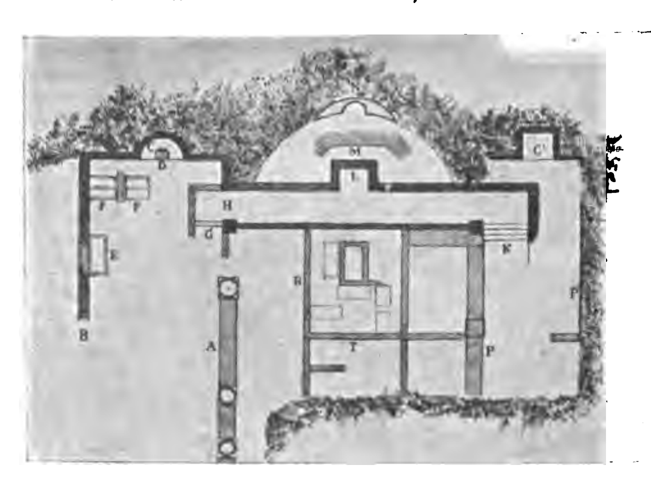


Fig. 249. Grundriss von S. Valentino.

[1] Bull. 1867, p. 10.
[2] Ibid. 1871, p. 146.
[3] Vgl. Hübsch S. 71, Taf. 30 [15-18].
[4] De Rossi Bull. 1867, p. 65; 1868, p. 55; 1871, p. 5—29. 41—64. 133—134.
[5] Bull. 1869, p. 94.
[6] Ciampini Vet. mon. p. 137.
[7] Bull. 1870, p. 33—41.
[8] Ibid. p. 153. — Bruzza ibid. 1880, p. 61.
[9] Bull. 1867, p. 70; 1872, p. 57.
[10] Hübsch Taf. 25.
[11] Bull. 1867, p. 49.
[12] Ciampini De sacr. aedif. p. 7, 1 D. — Bunsen Beschreibung der Stadt Rom III. a. 507. — Hübsch Taf. 24.
[13] Hübsch Taf. 25. — Bull. 1867, p. 78 sg.
[14] Bull. 1867, p. 57 sg.; 1880, p. 105.
[15] Ciampini l. c. I 1. — De Rossi Inscr. I 80, n. 141. — C. Bock in Christl. Kunstbl. 1869, Nr. 86. 87.
[16] Bull. 1869, p. 32.
[17] Ibid. 1871, p. 146.
[18] Hübsch Taf. 26. — De Rossi Bull. 1867, p. 51; 1874, p. 14. 21. 31 sgg.; 1875, p. 51—56.
[19] Bull. 1873, p. 52.
[20] Ibid. 1865, p. 50.

S. Pancrazio (um 500 von Symmachus bei der Katakombe des hl. Calepodius erbaut, unter Honorius 628 umgebaut, dann 1609 und 1849 erneuert; ein Theil der ursprünglichen Mauern und Mittelschiffssäulen hat sich erhalten)[1]; S. Paolo ad Aquas Salvias (später ganz erneuert)[2]; S. Pietro e Marcellino, in Via Merulana (unter Gregor d. Gr. erwähnt, unter Benedict XIV ganz erneuert)[3]; S. Pietro in Vincoli (ursprünglich s. Petri et Pauli, von Sixtus III begründet[4], von Eudoxia, Valentinians III Gemahlin, 455 ausgestattet oder ausgebaut [daher auch Basilica Eudoxiana genannt], von Hadrian I 782 restaurirt, 1475 mit Porticus und der Querhauswölbung versehen; dreischiffige Basilika mit Querhaus und drei Apsiden. Nach Hübschs Annahme[5] wären ausser dem antiken Marmorsessel die Kreuzgewölbe der Abseiten noch die ursprünglichen); S. Prassede (im 4. Jahrhundert begründet, unter Paschalis I auf einem anderen Platze erneuert[6], vgl. Fig. 250); S. Prisca, auf dem Aventin (auf der Stelle, wo Petrus bei Priscilla und Aquila gewohnt haben soll, auf antikem Unterbau angelegt)[7]; S. Saturnino, in Via Salaria Nuova[8]; S. Sebastiano (erste Weihe durch Innocenz I; erwähnt unter Gregor d. Gr.; bis auf die sechs antiken ionischen Säulen der Vorhalle im 17. Jahrhundert erneuert)[9]; S. Silvestro in Capite[10]; S. Stefano in Agro Verano[11]; S. Stefano del Cacco, bei Piazza della Minerva (erhalten die antike Säulenstellung)[12]; S. Stefano Maggiore und Minore (hinter St. Peter, längst zerstört); S. Stefano in Via Latina (im 5. Jahrhundert erbaut, auf dem Acker, den Leo's I Freundin und des Pelagius Correspondentin Demetrias dem Papste zu diesem Bau geschenkt hatte; im Grundplan wieder aufgedeckt. Vierseitige Porticus, doppeltes Vestibulum oder Narthex; drei Langhausschiffe mit Seitenbauten, Tribuna und Baptisterium)[13]; S. Susanna (zwischen den Thermen des Diocletian und den Gärten des Sallust; 370 von Ambrosius erwähnt)[14]; S. Urbano della Caffarella[15];

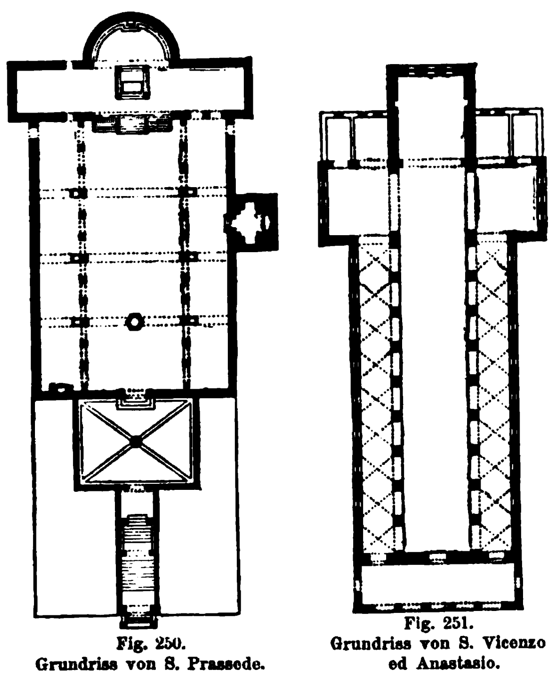


Fig. 250. Grundriss von S. Prassede. Fig. 251. Grundriss von S. Vicenzo ed Anastasio.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] Hübsch Taf. 24.
[2] Bull. 1871, p. 71.
[3] Ciampini Vet. mon. p. 122. — Bull. 1873, p. 113 sg.
[4] Bull. 1863, p. 48; 1867, p. 39; 1874, p. 147; 1875, p. 54.
[5] S. 15, Taf. 7[7]. 8[7. 8].
[6] Hübsch S. 103. — Bull. 1865, p. 137.
[7] Vgl. über neuere Ausgrabungen Bull. 1867, p. 5. 43—58; 1868, p. 35.
[8] Ibid. 1873, p. 6—8. 10. 15. 17.
[9] Bull. 1872, p. 57.
[10] Ibid. 1871, p. 25.
[11] Ibid. 1864, p. 54—56.
[12] Hübsch Taf. 24.
[13] Bull. 1871, p. 134 sg. — Nesbitt l. c. p. 167.
[14] Bull. 1869, p. 94 sg.; 1870, p. 90—97. 100. 103. 110.
[15] Ibid. 1863, p. 2. 21; 1872, p. 59. 61.

S. Vicenzo ed Anastasio alle Tre Fontane (von Honorius I [625—638] begründet, 780 niedergebrannt, unter Hadrian I und angeblich wieder unter Leo III erneuert; eine Pfeilerbasilika mit durchlöcherten Marmorfenstern[1]; vgl. Fig. 251); S. Vitale (am Fuss des Vaticans, zu Anfang des 5. Jahrhunderts erbaut)[2].

Etwas mehr ist oder war in den nachstehenden Basiliken erhalten.

S. Agata in Suburra, eine Stiftung von 460, die unter Ricimer arianisch geweiht, von Gregor d. Gr. 591 neu consecrirt und 1589 modernisirt wurde, hat zwölf weit auseinander stehende Granitsäulen mit Archivolten, ferner die alten Mittelschiffs- und Umfassungsmauern erhalten[3].

Die Kirche S. Agnese fuori le mura (Fig. 252) soll durch Constantin d. Gr. 324 über dem Grabe der hl. Agnes gegründet worden sein (?).



Fig. 252. S. Agnese fuori le mura.

Papst Symmachus restaurirte den Chor, Honorius I (626) und Hadrian I (775) stellten sie nach schweren Beschädigungen (755) neu her. Modern ist die Decke, indem die ehemalige offene Dachrüstung im 17. Jahrhundert durch einen geschlossenen Plafond ersetzt wurde. Fraglich erscheint, welcher Restauration die älteren Bestandtheile der Kirche angehören. Diese dreischiffige Basilika hat eine halbkreisförmige Apsis, eine südliche quadratische Exedra und Vorhalle. Ihre Seitenschiffe sind gleich denen in S. Lorenzo zweistöckig; die untere Säulenstellung hat aber auch Archivolten und die Gewölbe der untern Abseiten sind nicht, wie in S. Lorenzo, aus Holz hergestellt[4].

S. Balbina, auf dem Aventin, eine einschiffige Anlage mit offenem Dachstuhl und Apsis; Vorhalle und Kapellen sind modern. Man führt den

---

[1] Vgl. ibid. 1869, p. 83—89; 1870, p. 41; 1871, p. 73. — Hübsch (S. 102, Taf. 45 [1, 2]. 42. 46 [5—8]) hält den Klosterhof noch für den ursprünglichen des 7. Jahrhunderts und für den ältesten Prototyp der romanischen Claustra.

[2] De Rossi Bull. 1870, p. 90; 1872, p. 10.

[3] Hübsch Taf. 24.

[4] Vgl. De Rossi Bull. di archeol. crist. 1863, p. 48; 1865, p. 48; 1873, p. 161; 1874, p. 12; 1875, p. 26.

Bau gewöhnlich auf Gregor d. Gr. zurück, der ihn einweihte; doch will Dehio [1] heidnisch-profanen Ursprung aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts geltend machen, wie bei ‚allen bekannten Exemplaren dieser [einschiffigen] Baufamilie‘ [2].

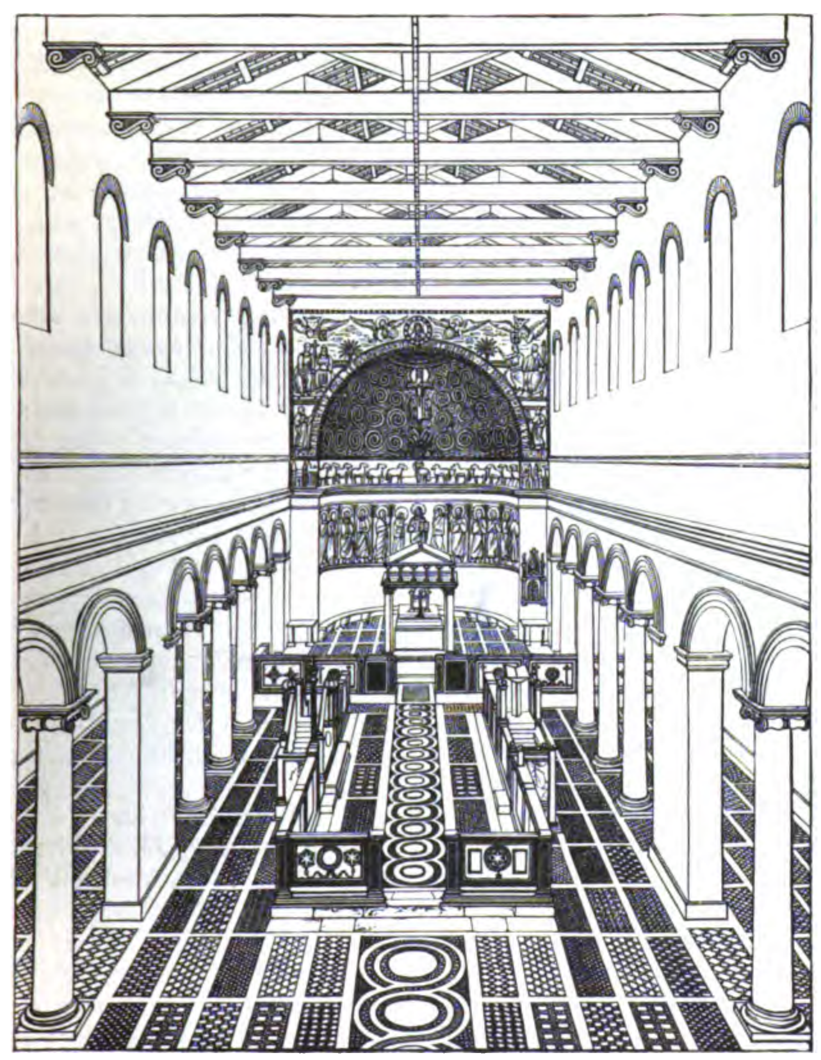


Fig. 253. S. Clemente. Oberkirche.

[1] I 83, dazu Taf. 15 [11]. 22 [1].

[2] Zu dieser ‚Baufamilie‘ rechnet Dehio auch die Curie in Pompeji und die Basilika in Trier, für die er mit Berufung auf Hettner (in Picks Monatsschrift für Geschichte Westdeutschlands 1880) einen einschiffigen Raum unterstellt. Ich hatte im ‚Repert. für Kunstwissenschaft‘ VI 388 diese Ansicht in Kürze als irrthümlich behandelt; Hr. Dehio meint, weil ich Hettner missverstanden habe. Durchaus nicht. Ich beziehe meine Informationen über meine Vaterstadt nicht aus dritter oder vierter Hand. Wenn ich die auch von mir früher getheilte Ansicht, dass die Trierer Basilika einen ungetheilten Saal dargestellt habe, als unzutreffend bezeichnet habe (vgl. Real-Encykl. I 140), so geschah es auf Grund der mir inzwischen gemachten Mittheilungen über die Ausgrabungen von 1847, welche in den Aufnahmen des Architekten Schnitzler eine Säulenstellung im Innern der Basilika bezeugten. — Uebrigens nimmt auch Lanciani (Accad. dei Lincei 1891) die Entstehung von S. Balbina aus einem profanen Saale an. — Vgl. noch Hübsch S. 90, Taf. 3 [8]. 37 [1–3].

S. Bibiana vor Porta Maggiore, neben dem Licinianischen Palast, 470 durch Papst Simplicius begründet, unter Urban VII durch Bernini umgebaut. Die dreischiffige, in eine Apsis ausladende Basilika hat ihre antiken Säulen bewahrt[1].

S. Clemente (Fig. 253), zu den anziehendsten Denkmälern des christlichen Roms gehörend, zeigt in seinem gegenwärtigen, dem Mittelalter (der Zeit Johannes' VIII, 872—882, und Paschalis' II, 1099—1118) angehörenden Oberbau noch sehr treu das Schema der altchristlichen Basilika: so das quadratische Atrium mit seinem alten Vestibulum, seinen Portiken und dem Cantharus. Dem dreischiffigen, in drei Apsiden ausladenden Langhaus ist ein Narthex vorgelegt, während das Presbyterium für den niedern Klerus sich bis tief ins Mittelschiff hineinzieht. Dieser Oberbau steht auf einem nicht minder interessanten Unterbau, welcher seit 1858 ausgegraben wurde[2]. Das ist die angeblich unter Constantin schon erbaute, 395 von Hieronymus schon erwähnte Basilika, deren zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert entstandenen Wandmalereien die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich zogen und auf die wir seiner Zeit werden zurückzukommen haben. Auch dieser Bau ist dreischiffig, hat einen Narthex und eine einzige Apsis; ihre Dimensionen gehen über die der Oberkirche hinaus. Aber auch sie war nicht die älteste Anlage an dieser Stelle. Die weiteren Ausgrabungen führten zur Aufdeckung eines dritten, unterirdischen Stockwerkes, zu dem man auf einer Treppe herabsteigt und dessen Mauerwerk noch in die Zeit der Republik oder die ersten Jahrzehnte des Kaiserreichs hinaufreicht. Eine der uns noch erhaltenen Kammern war dem Culte des Mithras geweiht. Da der Name des Bischofs Clemens, des dritten Nachfolgers Petri, mit dieser Kirche, schon nach dem Zeugnisse des hl. Hieronymus, in engster Beziehung stand, ist die Vermuthung nicht unbegründet, dass wir es hier mit einem ursprünglich der Familie der Flavier gehörigen Wohnhause zu thun haben, welches später zu kirchlichen Zwecken verwendet wurde[3].

Ebenfalls auf dem Caelius liegt die unter Papst Honorius I (625—638) gegründete Kirche der Quattro Coronati, die im 9. Jahrhundert unter Leo IV und später wieder, 1111, umgebaut wurde[4]. Im Vorhof sieht man noch vier schöne antike Säulen mit ionischen und korinthischen Capitellen und einige Architravfragmente nebst anderen Resten alter Sculptur.

Nicht viel mehr Altes bewahrt S. Cosma e Damiano (in Campo Vaccino), ein einschiffiger Bau mit halbkreisförmiger Apsis, an dem die über die Kuppel der Vorhalle aufragende Giebelmauer der Vorderfaçade noch dem ursprünglichen Bau des Papstes Felix I (526—530) angehören mag[5].

Die berühmte Basilica Sessoriana oder S. Croce in Gerusalemme hat mannigfache Umbauten erfahren. Nach der Ueberlieferung wäre sie 330 aus einem Privatbau zur Kirche verwandelt worden. Sowol Hübsch als Dehio[6] sehen in ihr den Umbau eines profanen Palastsaales (des Sessorium), freilich mit dem Unterschied, dass Letzterer gegen Hübsch annimmt, man habe der

[1] De Rossi Bull. 1866, p. 45; 1869, p. 2. — Hübsch Taf. 24.

[2] De Rossi Bull. 1863, p. 25. — Mullooly Saint Clement Pope and Martyr and his Basilica in Rome. [2] Rome 1873.

[3] Vgl. Hübsch Taf. 103. Dehio I 96. Taf. 22[1]. Real-Encykl. II 132.

[4] Hübsch Taf. 25. — Ciampini De sacris aedificiis a Constantino M. constructis p. 137. — De Rossi Bull. 1879, p. 79.

[5] Hübsch S. 9, Taf. 3[5]—9[2]. — De Rossi Bull. 1867, p. 61—72.

[6] Hübsch S. 70, Taf. 30[1–3]. 4[15]. — Dehio I 83, Taf. 15, Fig. 12.

Apsis ihre alte Breite gelassen, dafür aber zur Unschädlichmachung der Massdifferenz zwischen ihr und dem Mittelschiff ein nach aussen nicht hervortretendes Querhaus eingeschoben [1].

Bei S. Giovanni e Paolo in Clivo Scauri, einer bereits 499 auf dem Symmachus-Concil erwähnten, im 12. Jahrhundert umgebauten und später modificirten Kirche, ist der Glockenthurm noch altchristlich [2].

Ueber die Baugeschichte der Basilica Liberiana (S. Maria ad Nives, S. Maria Maggiore) werden wir weiter unten ausführlicher zu sprechen haben. Die Ansichten weichen auch heute noch auseinander über die Fragen, ob Liberius einen Neubau geschaffen (zwischen 352—366) oder die vorhandene Basilica Sicinina nur zur Kirche umgebaut habe, und welchen Antheil Sixtus III (432—440) an dem Ausbau oder der Restauration der Kirche nahm. Hübsch [3] war der Meinung, dass die noch bis zum Haupt-



Fig. 254. S. Lorenzo fuori le mura.

gesims erhaltenen alten Mittelschiffsmauern mit ihrem sorgfältigen Backsteinwerk, der Triumphbogen, vielleicht auch die vordere Steinwand und die jetzt verhüllten Umfassungsmauern der Seitenschiffe, jedenfalls auch die herrlichen 44 antiken Säulen dem Liberianischen Bau angehören, während Apsis und Transept später sind [4].

Auch S. Lorenzo fuori le mura (in Agro Verano; Fig. 254), an der Via Tiburtina und dem Coemeterium der hl. Cyriaca eingebaut, führt nach dem Lib. pontif. seinen Ursprung auf Constantin d. Gr. zurück, dessen Zeit Hübsch [5] ausser der Gesammtanlage noch die schönen zwölf Marmorsäulen zuzuschreiben geneigt ist. Den Ostbau dieser aus zwei Anlagen zusammengewachsenen

[1] Vgl. auch Ciampini De aedif. p. 116. De Rossi Bull. 1868, p. 15; 1872, p. 37 sg.; 1875, p. 125.

[2] Hübsch Taf. 36. — De Rossi Bull. 1872, p. 106; 1873, p. 36—41.

[3] S. 10, Taf. 9 [3–6].

[4] Vgl. Dehio Taf. 17 [6]. 19. 23. Paul. a S. Angelis Basil. S. M. Maior. Descript. Romae 1721. Die Ansichten bei Piranesi Vedute di Roma.

[5] S. 49 f., Taf. 17 [2. 3]. 18 [1. 2].

Kirche führt man gewöhnlich auf Papst Sixtus III (432—440) und Pelagius II (579) zurück, den vordern Theil baute Honorius III (1216—1227)[1]. Dabei wurde die Apsis der alten Kirche abgetragen und das Mittelschiff zum Presbyterium gemacht, indem der Altar zwischen dieses und die Vorhalle zu stehen kam. Die Seitenschiffe sind wie in S. Agnese zweistöckig, doch tragen hier die unteren Säulen Architrave, die oberen Archivolten[2].

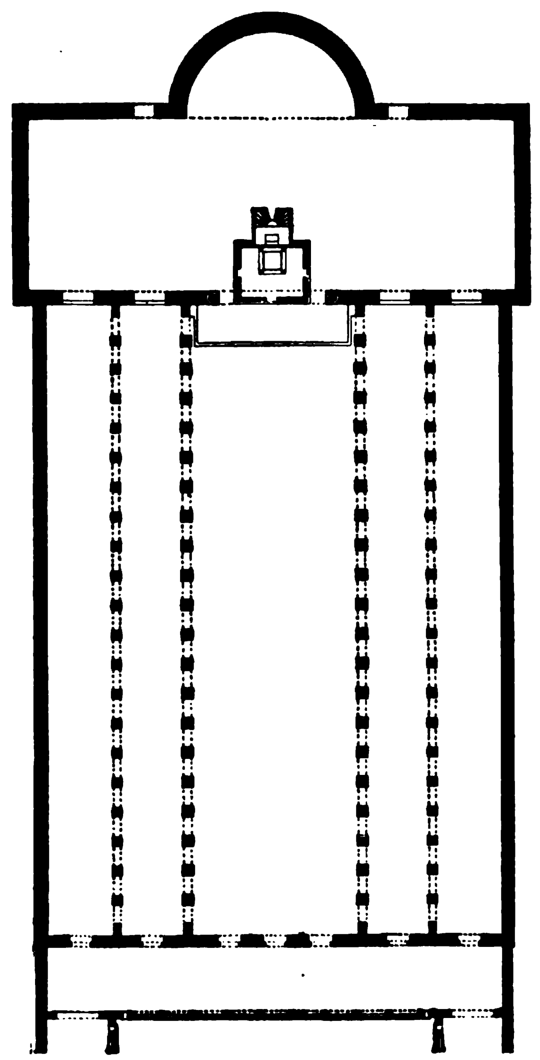


Fig. 255. Grundriss von S. Paolo fuori le mura. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Wenig nur steht mehr von den ursprünglichen Bauten von S. Lorenzo in Lucina, der Stiftung Papst Sixtus' III (440), wo sich noch die alte Apsismauer mit einem Theil der Seitenmauer und einer (ob altchristlichen?) Lisenenarcatur erhalten hat[3], und von S. Marco, das, angeblich 336 (?) begründet, 499 unter Papst Symmachus erwähnt wird. unter Gregor IV neu gebaut und später modernisirt wurde. Dem ältesten Bau sind vielleicht noch die jetzige Tieflage und die zwanzig alten Granitsäulen beizuschreiben.

Die dreischiffige, des Querhauses ermangelnde, mit einer Apsis und einer 1718 erneuerten Vorhalle ausgestattete Basilika S. Maria in Cosmedin (Bocca della Verità) ist angeblich in den Tempel der Fortuna Virgo hineingebaut. Sie wird im 6. Jahrhundert als eine Diakonie *‚in schola graeca‘* erwähnt und erfuhr um 777 unter Hadrian I, der ihr den Thurm gab, eine Erweiterung. Ihr Bestand an Säulen ist zum Theil altchristlich, zum Theil aus ganz verschiedenartig gearbeiteten Spolien antiker Gebäude zusammengesetzt. Ein bis dahin in der römischen Architektur nicht angetroffenes Motiv ist die

[1] Zwischen die Epoche der Gründung unter Constantin und den Anbau des Sixtus fällt nach L. Duchesne (Lib. pont. I 197 sq.) ein fast vollständiger Neubau durch den Presbyter Leopardus (circa 400), denselben, welcher unter Papst Innocenz I (401-417) mit Ursicinus die Basilika St. Gervasius und Protasius erbaute und mit Paulinus S. Agnese restaurirte. — Vgl. dazu Holtzinger a. a. O. S. 127. Leopardus war auch bei der Restauration von S. Pudenziana bethätigt. S. de Rossi Bull. 1867, p. 53.

[2] Ciampini p. 111. — Hübsch S. 104. — Dehio Taf. 21[2]. 22[5].

[3] Hübsch Taf. 24. — De Rossi Bull. 1870, p. 40; 1872, p. 122; 1873, p. 22–35.

Unterbrechung der Säulenarcaden des Mittelschiffs durch breite Pfeiler (s. oben S. 289); ferner die Krypta unter dem Presbyterium. Der Thurm ist viereckig und achtstöckig, mit je drei gekuppelten Fenstern. Die Innenausstattung

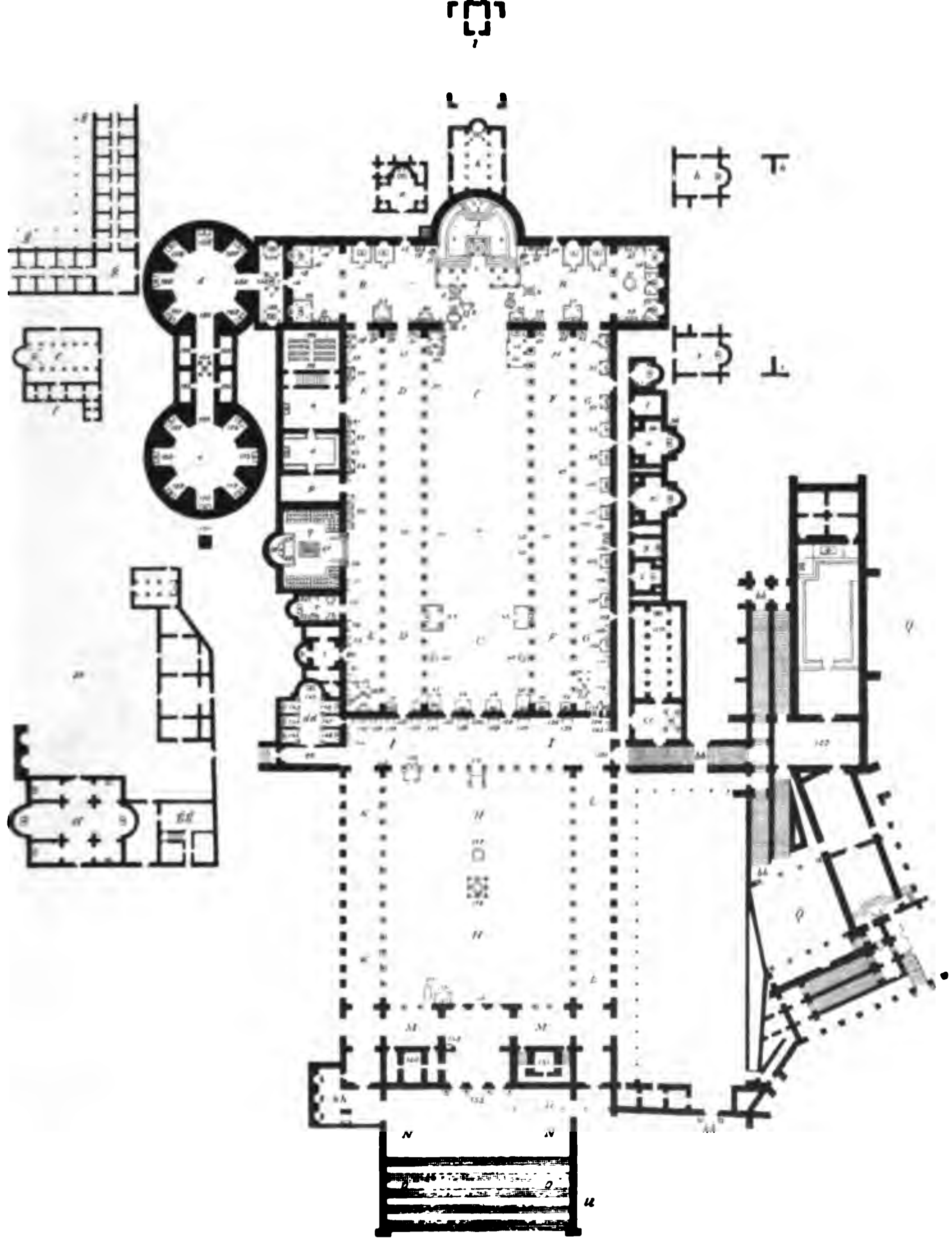


Fig. 257. Grundriss der alten St. Peterskirche.
(Nach de Rossi Inscriptiones christian. urb. Romae II 1.)

durch die Kathedra, die beiden Ambonen, das *Opus tesselatum* des Fussbodens, den Cosmaten-Tabernakel über dem Hochalter und das Mosaik aus der Zeit Johannes' VII (706) macht diese Kirche zu einer der anziehendsten Roms[1].

[1] Hübsch S. 102, Taf. 45[4]. 46[14].

Gleiches gilt von der schönen Basilika S. Maria in Trastevere, von der man, freilich ohne Beweise, annimmt, sie stehe auf der Stelle der von Kaiser Alexander Severus[1] den Christen zurückerstatteten *Loca ecclesiastica.* Die Concilsacten von 499 erwähnen sie als *Basilica Iulii,* der sie (also zwischen 337—352) neu gebaut haben soll. Von der alten, 1139 durch einen Neubau ersetzten Basilika rühren vielleicht noch die 22 antiken, älteren Profangebäuden entlehnten Säulen sehr ungleicher Ordnung und das Gebälk über den den Triumphbogen tragenden Granitsäulen her[2].

Auch S. Martino ai Monti, neben den Thermen des Traian, geht der Tradition nach auf das 4. Jahrhundert zurück, indem Papst Sylvester hier ein Oratorium auf der Besitzung eines Presbyters Equitius gegründet haben soll (daher *tit. Equitii* oder *s. Sylvestri*). Der Neubau des Papstes Symmachus (circa 500) erlitt um 1690 eine totale Modernisirung. In dieser

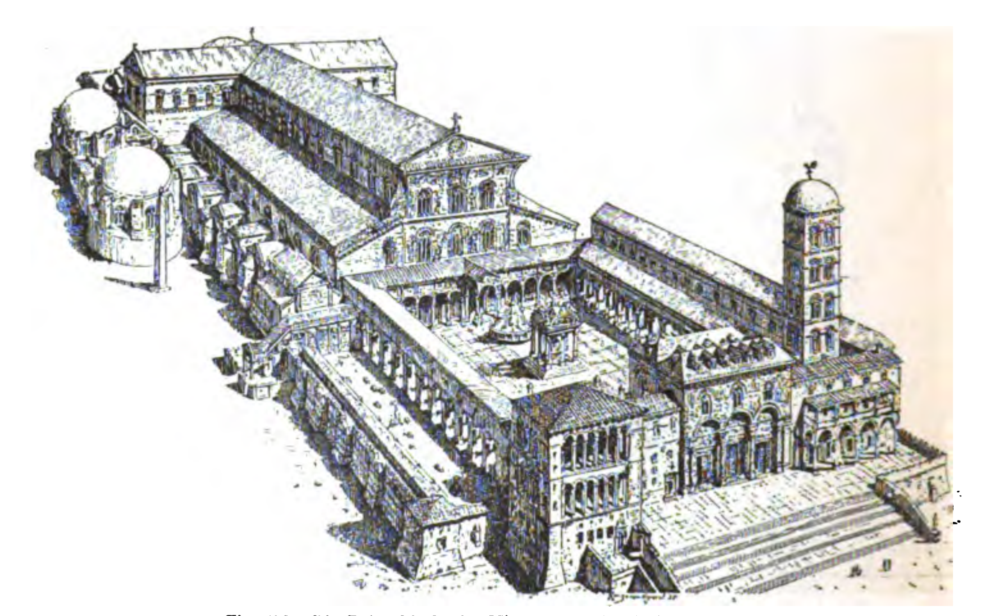


Fig. 258. Die Peterskirche im Mittelalter. (Nach Crostarosa.)

dreischiffigen Basilika sind noch die 24 Säulen antik, und ebenso die in den alten Traiansthermen angelegte Unterkirche, ein rectangulärer Bau mit 3 × 4 Gratgewölben und Resten altchristlicher Sculptur und Malerei[3].

Alle übrigen Stiftungen Roms werden an Bedeutung und Ruhm durch die beiden grossen Schwesterbasiliken der hll. Paulus und Petrus überragt. S. Paolo fuori le mura (Fig. 255 u. 256) soll der Ueberlieferung zufolge durch Constantin d. Gr. auf der Stelle gegründet worden sein, wo der grosse Heidenapostel auf dem Praedium der hl. Lucina ad Viam Ostiensem seine Bestattung gefunden hatte. Aber dieser erste Bau wich bereits unter Theodosius einem Neubau, den das uns erhaltene Decret der Kaiser Valentinian II, Theodosius und Arcadius von 386 bezeugt. Es war eine alle übrigen Basiliken in ihren Dimensionen übertreffende fünfschiffige Anlage mit grossem Querhaus,

[1] Lamprid. l. c. c. 49.

[2] Hübsch Die altchristlichen Kirchen, Taf. 26. 53. — De Rossi Bull. 1863, p. 87, etc. — Siehe Real-Encykl. II 134.

[3] Hübsch S. 26, Taf. 4.



Fig. 256. S. Paolo fuori le mura. (Vor dem Brande von 1823.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 324.)



Apsis und Vorhalle, von einem offenen Dachstuhl überragt. Die Schiffe waren durch 82 Archivolten tragende Säulen kostbarsten Marmors getheilt. Der Triumphbogen mit seinen Mosaiken (s. unten), die Confessio mit ihrem Ciborium von 1285, die Papstbilder an den Hochwänden, das Mosaik der Tribuna, waren der Hauptschmuck dieses in seiner Gesammtwirkung an Feierlichkeit und Ernst von keinem andern Werke erreichten Baues, der 1823, Juli 17, ein Raub der Flammen wurde. Nur die Tribuna, die Confessio und der Triumphbogen, das Transept und die Vorhalle blieben im ganzen erhalten; auch die Medaillons mit den Porträts der 40 Päpste wurden, wenn auch beschädigt, gerettet. Der durch Papst Leo XII eingeleitete Neubau bewahrte diese Theile und ebenso den Grundriss und die Maasse der alten Kirche (Langhaus 120 *m* lang, 60 *m* breit, 23 *m* hoch), ersetzte aber den offenen Dachstuhl durch eine Felderdecke, stellte über das gothische Ciborium einen modernen Hoch-

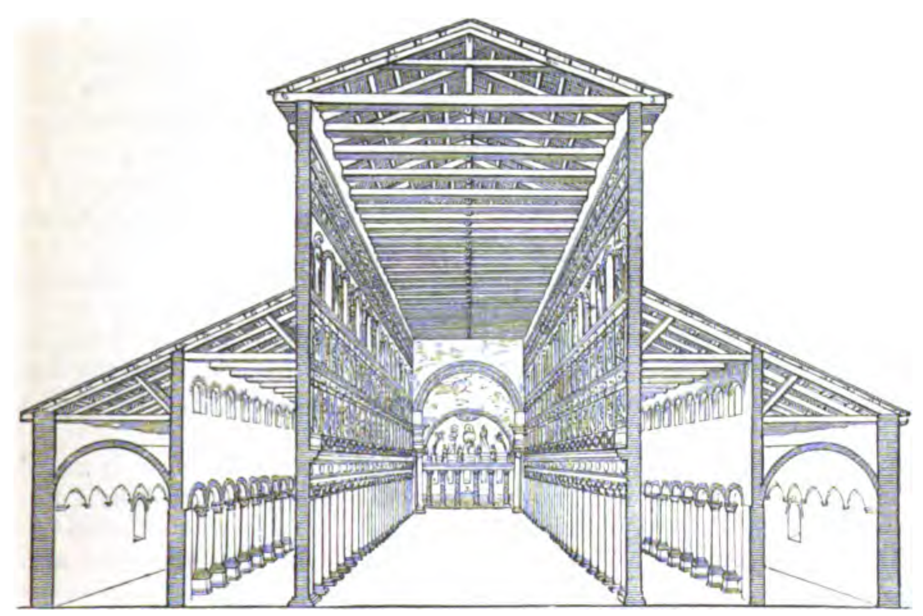


Fig. 259. Inneres der alten St. Peterskirche.

baldachin und überlud die Basilika mit einem die majestätische Ruhe der Architektur störenden decorativen Pomp [1].

Noch ungünstiger war das Schicksal der alten St. Peterskirche (Fig. 257 bis 259), die ebenfalls von Constantin d. Gr., und zwar über dem Grab des hl. Petrus im ehemaligen Neronischen Circus erbaut worden war: wiederum eine fünfschiffige Basilika mit vorgelegtem 57 *m* langem und 55 *m* breitem, von Säulen eingefasstem und im Laufe der Jahrhunderte mit kostbaren Marmorplatten ausgelegtem Atrium, in welchem der von Paulin von Nola beschriebene Cantharus stand. Das Hauptgebäude war 74 *m* kürzer als die heutige, 187 *m* in der Länge messende Peterskirche, seine Höhe betrug nur 27 *m* gegen die 45 *m* des jetzigen Mittelschiffs. Das 88 *m* lange, 23 *m* breite Mittelschiff

[1] Vgl. Ciampini De aedif. p. 109. Hübsch S. 15 f., Taf. 10—12. Dehio Taf. 17 [1]. 21. Essenwein zu S. 39. Piranesi l. c. t. I (Inneres). — Rosini (Sette colli di Roma II tav. 99—100) gibt das beste Bild vom Zustand der abgebrannten Basilika.

öffnete sich in fünf Portalen; die Schiffe waren durch antike Säulen getrennt, deren Verschiedenheit an Material und Bearbeitung sie als Spolien älterer Gebäude verrieth. Auf den Säulen lagen ebenfalls ungleichartig gearbeitete Architrave. Die Bedeckung bestand in einem cassettirten Plafond. An den Hochmauern waren Medaillons mit Papstbildern und in zwei Reihen die *Concordia Veteris et Novi Testamenti* gemalt (s. unten). Das Querhaus sprang namhaft über die Breite des Langhauses hinaus; die an dasselbe anstossende halbkreisförmige Apsis war mit Mosaiken geschmückt, der Chor gegen das Schiff zu mit Säulen und Cancelli abgeschlossen. Die Confessio mit dem Grabe des Apostelfürsten lag vor der Vierung und unter einem mit Silberbaldachin bedachten Altar. Mit dem im Laufe der Jahrhunderte durch zahllose Denkmäler und kostbare Geschenke überreich ausgestatteten Innern contrastirte einigermassen der einfache Aussenbau, der aus magerm Ziegelwerk hergestellt war. Das Dach war durch Papst Honorius I mit den broncevergoldeten Ziegeln des Hadrianischen Tempels der Venus und der Roma eingedeckt worden. Auch die horizontal zweigetheilte Façade mit ihrem Giebel, den das Kreuz überragte, war mit Mosaiken geschmückt. Eine grosse Anzahl von Cubicula, Oratorien, Hospizien und anderen Anbauten umgab die Basilika. Die Beschreibung des Mallius aus dem 12. Jahrhundert (ca. 1159 bis 1181), die des Maffeo Vegio aus dem 15. Jahrhundert bewahren uns die Kenntniss des alten Baues, der, längst baufällig, unter Papst Iulius II abgebrochen und durch die jetzige St. Peterskirche ersetzt wurde. Was von Zeichnungen und Plänen gen Ende des 16. Jahrhunderts noch erreichbar war, sammelte Tiberio Alfarano unter Sixtus V[1].

Von dem alten Bau ist nichts auf uns gekommen als die dreischiffige Unterkirche *(Grotte vecchie)*, ein flachbogig gewölbter Raum von 45 *m* Länge und 18 *m* Breite[2], mit dem $3^1/_4$ *m* unter der jetzigen Oberkirche liegenden Fussboden.

Sehr bestritten ist der ursprüngliche Zustand von S. Pudenziana, der angeblich auf der Stelle des Hauses des Gastfreundes des hl. Petrus, Pudens, schon 145 durch Pius I begründeten Kirche auf dem Viminal[3]. Hübsch[4] hält die Umfassungsmauern noch für die alten des 4. Jahrhunderts, Dehio[5] nimmt

---

[1] Für die Geschichte und Archäologie der alten St. Peterskirche ist jetzt zu vergleichen: Ciampini De aedif. Const. p. 27 sq. — Bonanni Num. sum. Pontif. templi Vaticani fabr. indic. Romae 1706. — Mallius Descr. Vatic. basil. vet. et nov. Romae 1646 (Act. SS., Iun. VII 37). — Müntz Recherches sur l'œuvre archéol. de J. Grimaldi (Bibl. des Écoles Franç d'Athènes et de Rome 1877, p. 225 s.). — Mignanti Istoria della sacr. patr. basil. Vatic. Roma 1867. — Cancellieri De secretariis basilicae Vaticanae. 4 voll. Romae 1786. — Torrigio Sacre grotte vaticane. Roma 1639. — Laur. Dionysii De Vatic. cryptis. 1773; ed. Castracane [2] Romae 1828. Dazu Sarti e Settele Ad Phil. Laur. Dionysii Opus de Vatic. cryptis Appendix. Romae 1840. — Fontana Il tempio Vatic. e sua origine. Roma 1694. — Hübsch S. 23, Taf. 3^1. $4^{1.2}$. Dehio Taf. 18. 28^1. — Wichtig jetzt namentlich de Rossi Inscr. urb. Romae II 1, p. 193 bis 237, wo ,Petri Mallei presb. basil. Vatic. Libellus oblatus Alexandro III P. M. auctus a Rom. presbytero a. 1692' wieder abgedruckt und die Synopsis monumentor. basil. Vatic. nebst dem Grundriss des Tib. Alfaranius von 1590 gegeben ist. — Letzterer danach wiederholt bei Duchesne Lib. pontif. I 192, wo die Noten zu vergleichen sind. — S. auch Crostarosa l. c. p. 32 sg., wo eine Ansicht der alten Basilika gegeben ist; danach unsere Abbildung Fig. 258.

[2] Grundriss bei Gsell-Fels Rom [2] S. 510.

[3] Vgl. betr. der Tradition de Rossi Bull. 1864, p. 10; 1867, p. 33. 36 sg. 43–46. 48–60; 1868, p. 35. 94; 1869, p. 16; 1875, p. 75.

[4] S. 6, Taf. $7^{3.5}$. 8^{8-19}.

[5] I 82.

einen ursprünglich einfachen Saalbau wie den des Iunius Bassus an, der im 4. Jahrhundert durch Einbeziehung einer Säulenreihe, Anordnung fester Wände und theilweisen Abbruch der oberen Umfassungsmauer in eine dreischiffige Basilika umgewandelt wurde; die Segmentform der Apsis hält Dehio dann mit Urlichs für das Resultat dieser Mutation. Ein bemerkenswerthes Motiv ist die Ueberspannung der Mittelschiffssäulen durch Archivolten statt der Architraven — eines der frühesten Beispiele dieser Lösung. Ueber die hochwichtigen Mosaiken der Kirche s. unten.

Um so erfreulicher ist es, nach und neben so vielen völlig modificirten Bauten wenigstens in S. Sabina auf dem Aventin eine im ganzen unveränderte Hauptkirche des alten Roms nennen zu können. Diese dreischiffige Basilika ist durch Papst Coelestin I (422—432) begründet, durch Sixtus III (432—440) vollendet worden. Sie hat ausser der halbkreisförmigen Hauptapsis eine südliche halbkreisförmige Nebentribuna und nördliche quadratische Exedra. Ob die Vorhalle ursprünglich ist, erscheint fraglich. Vierundzwanzig prächtige antike Säulen aus parischem Marmor tragen die weit geschwungenen Backstein-Archivolten. Die Säulen sind korinthischer Ordnung, cannelirt, und stammen alle von demselben antiken Bau (dem Tempel der Diana auf dem Aventin). Auch der offene Dachstuhl ist noch erhalten[1]. In ihren Holzthüren besitzt die Basilika von S. Sabina nicht minder wie in ihren Mosaiken Schätze von hohem archäologischem Werthe, welche wir anderwärts zu würdigen haben.

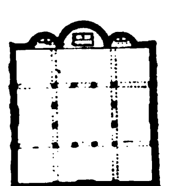


Fig. 260. S. Maria delle Cinque Torri in S. Germano. (Aus Handbuch der Architektur II 3,1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Ausserrömische Basiliken. Italien.

Von den ausserrömischen Basiliken in und ausserhalb Italiens können hier nur die wichtigsten erwähnt, nur wenigen einige Zeilen mehr gewidmet werden[2]. In Italien bieten Albano, Ariccia, Bovillo, Brescia, Capua vecchia, Castel Savelli, Ciampino, Clitumno, Como, Fiesole, Fondi, Frascati, Grottaferrata, S. Maria in Diaconia bei Grottaferrata, Lucca, Marino, Masseo bei Assisi, Murano (?), Novara, Ostia, Porto, Sutri, Tarquinia, Tharsos (auf Sardinien), Tusculo mehr oder weniger unbedeutende Reste altchristlicher Kirchenbauten. Etwas mehr ist erhalten in S. Germano (quadratischer Bau mit drei Apsiden [Grundriss Fig. 260], also streng genommen eine Centralanlage, deren Entstehungszeit ungewiss ist; der Mittelraum nach allen vier Seiten durch je zwei mit Archivolten überspannte Säulen abgetrennt — eine Disposition, die sich, abgesehen von den Apsiden, ähnlich im Trierer Dom wiederfindet)[3].

Mailand besitzt mehrere Anlagen, welche wenigstens im Ursprung in die altchristliche Epoche hinaufreichen. S. Ambrogio (S. Gervasio e Protasio) ist 379—386 durch den grossen Kirchenlehrer Ambrosius erbaut worden, aus Anlass des Todes seines Bruders Satyrus und um die Gebeine der Martyrer Gervasius und Protasius aufzunehmen[4]. Zwischen dem Tode des hl. Ambrosius bis zum Episkopat des Erzbischofs Petrus (784—801) geschieht keine Erwähnung der Kirche. Unter ihm (784) wurde die *‚Cella s. Ambrosii‘* den Benedictinern übergeben. Biraghi's Ansicht, dass Petrus das Schiff mit dem

[1] Ciampini l. c. p. 139. — Hübsch Die altchristlichen Kirchen S. 12, Taf. 7[8]. 9[9–11]. — De Rossi Bull. 1863, p. 48; 1871, p. 91 sg.

[2] Vgl. Litteratur u. s. w. in Real-Encykl. I 136 ff.

[3] Hübsch S. 48, Taf. 19[9]. 20[20].

[4] Ambros. Ep. XXII ad Marcellinam sor.

Narthex neu gebaut habe, ist indessen unhaltbar. Erzbischof Angilbert II (824—859) liess den berühmten Altarvorsatz, den Paliotto, durch Wolfino herstellen (835), wol auch das Ciborium. Erzbischof Anspert (868—881) erbaute das Atrium, das schon 892 erwähnt wird. In die Zeit zwischen Angilbert und Anspert wird man die Umgestaltung des Schiffes, des Presbyteriums, der ganzen Basilika im Sinne des beginnenden lombardischen Stils zu setzen haben. Alt ist jedenfalls auch noch die kleine, der Basilika annexe ehemalige Basilika der Fausta, jetzt die Kapelle des hl. Satyrus genannt. Hübsch (S. 91) hat noch die nur von einer Fensteröffnung durchbrochene Apsidalmauer und die gegen das Langhaus hin auf zwei Pfeilern ruhende, an die Chormauer anstossende Kuppel dem ursprünglichen Bau des hl. Ambrosius zugeschrieben [1].

In Mailand ist weiter die einschiffige Kreuzkirche S. Nazario Grande mit ihren in Apsiden ausladenden Kreuzarmen zu nennen, jetzt gänzlich modernisirt, in ihrem Grundplan und der Kuppel vielleicht noch altchristlich [2]; und ebenso in der Grundanlage auch S. Sepolcro, eine im 11. Jahrhundert umgebaute dreischiffige Basilika mit Vorhalle uud in Apsiden ausladendem Querhaus [3].

Der alte Dom von Neapel (S. Restituta) [4], angeblich von Constantin d. Gr. gegründet, ist später zum Neubau der jetzigen Kathedrale S. Gennaro verwendet und dabei zur Hälfte abgebrochen, im übrigen im 17. Jahrhundert modernisirt worden. Er war ursprünglich eine fünfschiffige Basilika mit antiken Marmor- bezw. Cipolinsäulen [5].

Ueber die jetzt bis auf einige Reste zerstörten Bauten des hl. Paulinus in Nola (401—403) werden wir in einem anderen Zusammenhange ausführlicher zu sprechen haben.

Südlich von Palestrina sind 1864 die Ruinen der schon zu Leo's III Zeiten baufälligen Basilika des hl. Agapetus aufgedeckt worden: ein einschiffiger (?) Bau mit Atrium und Apsis. Dem 4. Jahrhundert wird auch der in der Stadt stehende Dom des hl. Agapetus zugeschrieben, doch lässt das in den Ruinen des alten Fortunatempels steckende Mauerwerk auf die Zeit Papst Paschalis' I schliessen [6].

Ueber die mit einer Basilika (mit Apsis und Atrium) verbundenen umfangreichen Ruinen des Xenodochiums des Pammachius, welche Lanciani 1866 in Ostia, dem alten Portus, aufgedeckt hat, haben wir bereits oben uns verbreitet; die Reste der dort in Portus gelegenen Basilika des hl. Hippolytus behandelte de Rossi [7].

---

[1] Vgl. Hübsch Taf. 3 [14]. 38 [1-4]. — Ferrario Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio. Milano 1824. — Allegranza Spiegazione e riflessione sopra alcuni sacri mon. ant. di Milano. Mil. 1757. — Biraghi I tre sepolcri Santambrosiani scop. nel genn. 1864. Mil. 1864; Sui corpi dei SS. Vittore e Satiro e sulla basil. di Fausta. Ibid. 1864. — Clericetti Ricerche sull' archit. relig. in Lombardia dal V al XI secolo (Politechn. 1862); Ricerche sull' archit. lombarda. 1869. — De Dartein Étude sur l'archit. lombarde et sur les origines de l'architecture rom.-byz. Paris, s. a. — Rotta Sette antiche basiliche stazionali di Milano. S. Lorenzo. Mil. 1882. — Landriani La basil. Ambrogiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volta. I resti della basilica di Fausta. Mil. 1889.

[2] So Hübsch S. 97, Taf. 41 [1-10]. — De Rossi Bull. 1864, p. 76, wo auch p. 39 betreffs der Reste von Nabore e Felice und S. Valeria.

[3] Hübsch S. 101, Taf. 44 [1-13].

[4] Ueber Neapels kirchliche Denkmäler vgl. Galante Guida sacra della città di Napoli. Nap. 1873.

[5] Ibid. p. 26. — De Rossi Bull. 1871, p. 156. — Ciampini p. 142.

[6] Scognamiglio Della primitiva basilica del martire S. Agapito. Roma 1864.

[7] De Rossi Bullettino di archeologia crist. Bull. 1866, p. 49.

Rimini besitzt Ruinen einer Basilika des 5.—6. Jahrhunderts, welche um 1864 durch Tonini aufgedeckt wurden[1]; Sutri ein unterirdisches Oratorium in Form einer Basilika[2]; Tarquinia zwei, Tharsos auf Sardinien eine Basilika des 4. Jahrhunderts[3]. In Syrakus hat Cavallari[4] eine Coemeterialbasilika des 4. Jahrhunderts neben der Katakombe von S. Giovanni festgestellt.

Interessant ist die Gruppe altchristlicher Reste im Gebiete von Spoleto. S. Agostino del Crocifisso in Spoleto (Grundriss Fig. 261) wird noch dem Anfang des 5. Jahrhunderts oder Ende des 4. Jahrhunderts zuzuweisen sein, wenn auch im 7. Jahrhundert eine theilweise Erneuerung der Kirche stattfand. Diese dreischiffige Säulen- (später Pfeiler-)Basilika hat ein Querhaus, gewölbte Vierungskuppel und halbkreisförmige Apsis, die rechtwinklig ummauert ist. Bemerkenswerth sind die noch ganz im classischen Stil gehaltenen Thür- und Fenstereinfassungen der Façade (s. oben S. 286). Der Triumphbogen ruht auf vier Halbsäulen mit eigenthümlich behandeltem ionischen Capitell[5]. Zwei andere, später überarbeitete Stiftungen altchristlicher Zeit sind ebenda S. Michele und S. Pietro[6].

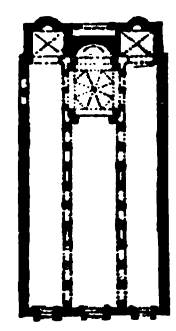


Fig. 261. S. Agostino in Spoleto. Grundriss. (Aus Handbuch der Architektur II 3,1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Wichtiger als all diese Reste ist die Gruppe von Ravenna, dessen hochbedeutsame Baugeschichte sich hauptsächlich an die Namen der Galla Placidia, Theodosius' d. Gr. Tochter und Gemahlin des Athaulf, dann Constantia's, nach Honorius Tod Reichsverweserin für ihren Sohn Valentinian III, weiter des Gothenkönigs Theoderich d. Gr. (493—526), endlich des Zeitgenossen des Kaisers Justinian d. Gr., des reichen Freundes der ravennatischen Kirche Iulianus Argentarius knüpft: Namen und Personen, über die wir bei Besprechung der Mosaiken Ravenna's weiteres beizubringen haben werden. Ravenna.

In den Bauwerken aus der Zeit des Theoderich, in dem gewaltigen, durch seine Massenhaftigkeit heute noch die Bewunderung herausfordernden Mausoleum des grossen Königs, auch in dem Ornament jener Zeit hat man bereits Spuren des germanischen Geistes finden wollen[7]. Die Künstler, welche für Theoderich und die Seinigen arbeiteten, sind

---

[1] Vgl. de Rossi Bull. 1864, p. 14.

[2] Hübsch S. 7, Taf. 6 [10. 11]. — Lenoir Arch. mon. I 88. — Frothingham in ‚Amer. Journal of Architecture' 1889, p. 320.

[3] De Rossi Bull. 1874, p. 84. 88; 1873, p. 129. 139.

[4] La Sicilia antica. 1887. — Vgl. Röm. Quartalschrift II 232.

[5] Hübsch S. 4, Taf. 6 [15—17]. — Guardabassi und de Rossi Bull. 1871, p. 131 sg.

[6] Bull. 1871, p. 147. 116—120. 141 sg.

[7] In der That erinnert die Bedachung des Mausoleums des Theoderich mit einem einzigen, zu einer flachen Kuppel gerichteten Riesenstein (von 940 000 Pfund Gewicht) an die Bedachung der Tumuli-Kammern mit Monolithen, worauf auch schon Kugler (Baukunst I 398) hingewiesen hat. Er fügt hinzu: ‚Zugleich aber bekundet sich derselbe Sinn, der in der Wahl des riesigen Blockes rückwärts deutet (auf die alten Zeiten des Volkes), in der Behandlung des architektonischen Details an Thürgliederungen und Gesimsen als ein vorwärts, in die Zukunft deutender. Die Motive der Bildung dieser Details sind die überlieferten aus classischer Zeit, selbst diejenigen, welche die letzteren schon durch byzantinische Umbildung (!) empfangen hatten. Aber ein selbständiges neues Leben quillt durch diese Formen, ihnen eine Flüssigkeit und Elasticität, ein Gefühl des Organischen gebend, welches die altchristliche Welt weiter nicht kennt und welches erst viele Jahrhunderte später, nach der völligen Umbildung der occidentalischen Welt, wiederkehren und in der baulichen Formensprache das herrschende werden sollte. Die leicht bewegte Einfassung der Thüre des Ober-

aber gewiss keine Germanen gewesen; der Geist der jungen Sieger war noch nicht im stande, etwas Selbständiges auf dem Gebiete der Kunst zu produciren, er bediente sich einfach der vorgefundenen Kunstformen und Kunstmittel. Die in Frage stehenden Formen lassen sich wol alle anderwärts belegen und aus dem, was in der Antike gegeben war, herleiten. Damit soll nicht geleugnet sein, dass Muth und hoher Sinn der Auftraggeber den im Dienst der gothischen Königsfamilie arbeitenden Künstlern eine Quelle fruchtbarer Inspirationen sein mussten, und dass die allgemeine architektonische Entwicklung hier in der That Formen und Motive bedingt hat, welche als eine Ueberleitung zu der Baukunst des Mittelalters erscheinen. Sind manche dieser Motive auch älter und ebenso anderwärts und in früheren Beispielen nachweisbar, so sehen wir dieselben doch hier in einer so auffallenden Weise vereinigt, dass der ravennatischen Architektur des 5. und 6. Jahrhunderts in der That ein ganz specifischer Charakter aufgedrückt wird. Als solche charakteristische Eigenthümlichkeiten sind zu bezeichnen: 1. die Verbindung der Säulen durch Archivolten, statt der horizontal gelegten Architrave; 2. die Erweiterung der Arcadenöffnung durch Einführung des Kämpfers, jenes neuen, zwischen Capitell und Bogenansatz eingeschobenen Baugliedes (vgl. Fig. 262 u. 263); 3. die Belebung der äusseren Mauerflächen durch Lisenen (s. oben); 4. stärkere Betonung des Aussenbaues, wie sich das u. a. in der Behandlung der grösser angelegten Fenster zeigt; 5. Einführung des für die äussere Physiognomie des Kirchenbaues so hochbedeutsamen neuen Elements der Thürme, welche hier nicht, wie meist in Rom, quadratisch, sondern rund, mit gekuppelten Fenstern ausgestattet, aber noch immer nicht in den Organismus des Baukörpers eingezogen sind[1].

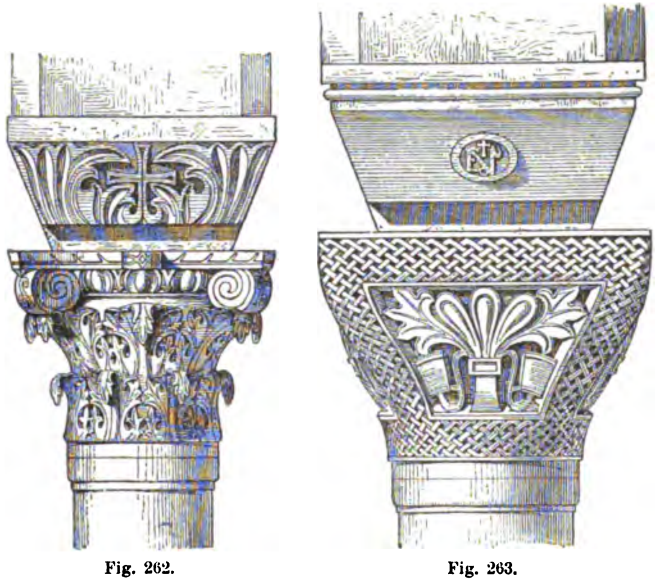


Fig. 262. Fig. 263.
Kämpfer aus S. Vitale in Ravenna.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

---

geschosses, das mächtige Kranzgesims mit der Fülle des Schwunges der tragenden Glieder sind hier vornehmlich anzuführen. Auch das Decorative, besonders an der grossen Platte des Kranzes, hat einen Ausdruck nordischen Sinnes, einen eigenen, strengen Ernst, welcher die vielleicht von den Byzantinern herübergenommene Form jenen Ornamentbildungen ähnlich gestaltet, die sich auf Schmuckgeräthen des nordischen Alterthums finden.' Das sind gewiss recht geistvolle Ausführungen. Aber was an der Rotonda charakteristisch ist, ist das Massenhafte, das Colossale; den Eindruck der ‚Flüssigkeit' und ‚Elasticität' scheint mir unser grosser Kunsthistoriker in das Denkmal hineinzudichten.

[1] Vgl. für die Baugeschichte Ravenna's: v. Quast Die altchristlichen Bauwerke von

Den wichtigsten Theil der ravennatischen Bauten haben wir erst in unserm Abschnitte über die Centralbauten zu betrachten. Von den basilikalen Anlagen sind S. Lorenzo in Classe (erbaut 396, 1553 abgebrochen), die ebenfalls in der Hafenstadt Classis zwischen 412—425 errichtete fünfschiffige Ecclesia Petriana[1] gänzlich zerstört. Die kleine dreischiffige St. Agathakirche von 417 besitzt noch ihre 20 antiken Säulen und den offenen Dachstuhl über dem Langhaus[2]. Von den Bauten Galla Placidia's wurde S. Giovanni Battista bis auf die 16 antiken Säulen und den runden Glockenthurm im Jahre 1623 modernisirt; S. Giovanni Evangelista, um 425 als dreischiffige Anlage begründet, hat seine 24 antiken Mittelschiffsäulen, die unteren Apsismauern und seine Lisenen mit Kleinbogen bewahrt[3]; Alt St. Peter oder S. Francesco, 425—430 unter Bischof Neo errichtet, zeigt nach der Ansicht Hübschs[4] das erste Beispiel eigens gearbeiteter altchristlicher Säulen, welche sich durch das Fehlen der Entasis, durch geringere Grazie, durch den Kämpfer über dem Capitell auszeichnen. Der viereckige Glockenthurm wird kaum mehr dem 6. Jahrhundert angehören. Eine andere Schöpfung der Fürstin, die Basilica Crucis (ca. 450), ist gänzlich zu Grunde gegangen[5]. Die erzbischöfliche Kapelle im Palaste bildete einen kleinen quadratischen Raum (5. Jahrhundert). Um so bedeutsamer sind die beiden Apollinariskirchen: diejenige in der Stadt, welche Theoderich d. Gr. als *Basilica s. Martini in coelo aureo* erbaute und welche, nachdem die Reliquien der hl. Apollinaris hierher gerettet wurden, den Titel S. Apollinare Nuovo (Fig. 264) erhielt: eine dreischiffige Säulenbasilika mit Apsis und Ardica, von deren ursprünglichen Herrlichkeit noch das Mittelschiff mit seinen Mosaiken (s. unten) zeugt[6].

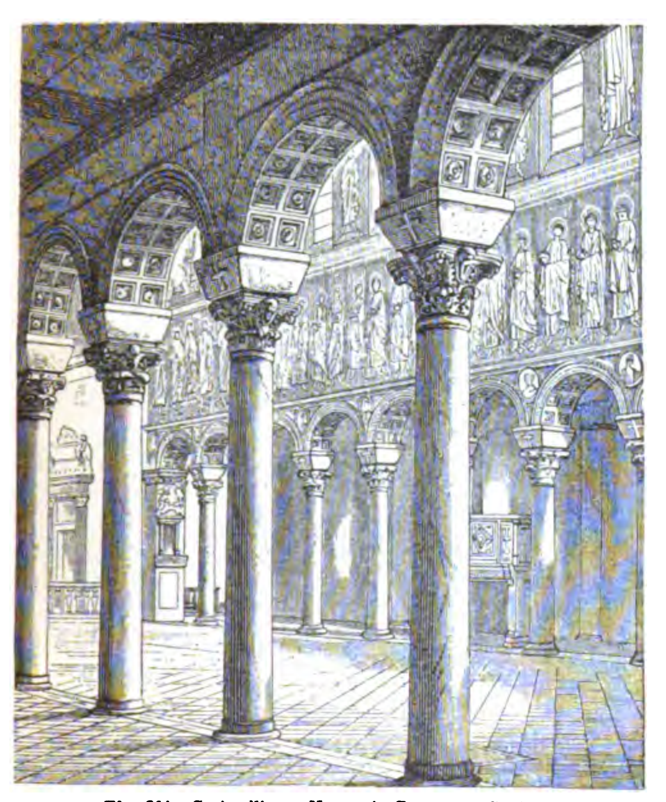


Fig. 264. S. Apollinare Nuovo in Ravenna. System.

Ravenna vom 5.—6. Jahrhundert. Berl. 1842. — Hübsch a. a. O. — R. Rahn in v. Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. I. Lpz. 1869. — Ch. Diehl Ravenne (in ‚Bibl. d'art ancien'. Paris 1886).

[1] Hübsch S. 31. — De Rossi Bull. 1866, p. 73.

[2] Hübsch S. 63. [3] Ebd. S. 33.

[4] S. 32, Taf. 16 [1,2].

[5] Vgl. Raynald. im Spicileg. Rav. bei Muratori I 2, 574. — Hübsch S. 31. — De Rossi Bull. 1866, p. 74.

[6] Hübsch S. 62, Taf. 3 [7]. 26 [16–20]. — Dehio Taf. 10 [5]. 19 [3]. 20 [3–4].

Noch werthvoller ist für uns S. Apollinare in Classe (Fig. 265), einstmals die Hauptkirche der Hafenstadt, welche die zusammenbrechende Weltmacht der Römer noch einige Jahrzehnte hindurch vor dem Ansturm der Barbaren vertheidigte. Jetzt trauert dieser grossartige Bau, seit der Zerstörung von S. Paolo fuori le mura die besterhaltene altchristliche Basilika Italiens, einsam in der von den Menschen verlassenen sumpfigen Ebene, die sich nach der durch Dante und Byron gefeierten Pineta hin ausdehnt. Durch Iulianus Argentarius 534 unter Bischof Ursicinus begonnen, war sie 549 unter Bischof Maximianus geweiht worden. Der dreischiffige Bau zeigt zwei kleine Seitentribünen neben der erhöhten Apsis; die Archivolten sind von 24 Säulen aus griechischem Cipollino mit weissen Compositcapitellen und Kämpferaufsätzen getragen. Der Aussenbau ist durch Lisenen und Blendbogen, durch die der Westseite vorgelegte Vorhalle *(Ardica)* mit Säulenarcaden, durch den



Fig. 265. S. Apollinare in Classe. Ansicht. (Nach Hübsch.)

mächtigen Glockenthurm, der neben die Osttheile tritt, mehr als die älteren Basiliken belebt und imposant[1].

In Oberitalien begegnen wir noch in Verona und Venedig altchristlichen Bauresten. S. Lorenzo in Verona ist eine dreischiffige Basilika mit wechselnden Pfeiler- und Säulenstützen, einem Querhause, drei Apsiden mit verlängerten Chorräumen, die wol noch dem 6.—7. Jahrhundert entstammt[2]. Die Säulenschäfte sind jedenfalls antik, wenn auch das Tonnengewölbe im Mittelschiff und die Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen späterm Umbau angehören sollten. Der gleichen Gewölbebehandlung begegnen wir in S. Giacometto di Rialto in Venedig, einer in der Grundform auch noch altchristlichen dreischiffigen Säulenbasilika mit drei geradlinig abgeschlossenen Chören[3].

[1] Hübsch S. 59 f., Taf. 21$^{4.5}$. 23$^{1-11}$. 24^{1}. — Dehio u. Bezold Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Taf. 10^{8}. 24^{2}. 27$^{1-3}$.

[2] Hübsch S. 91, Taf. 38$^{10-14}$.

[3] Ebd. S. 92, Taf. 38^{20}. 39$^{1-6}$. — Selvatico Sulla archit. e sulla scult. in Venezia. 1842. — A. Mothes Gesch. der Baukunst u. s. w. Venedigs. Lpz. 1859.

Am Littorale hat Triest in seinem Dome S. Giusto eine in altchristlicher Zeit (400—410) begründete, 530 umgebaute fünfschiffige Anlage mit frühmittelalterlichen Seitenkapellen. Hübsch[1] schreibt der altchristlichen Periode noch die mittleren Schiffe zu. Die Capitelle zeigen hohe Würfel und die Bogen sind in Anbetracht der kurzen Säulenschäfte überhöht. Littorale.

Bedeutender ist der Dom von Parenzo (542?), eine dreischiffige Säulenbasilika mit Atrium, Baptisterium am Westende, drei Apsiden, deren obere Umfassungsmauern nebst der Decke allerdings erneuert sind (vgl. Fig. 266). Die Aussenmauern erinnern mit ihren Lisenen und Rundbogen an S. Apollinare in Classe. Ausgezeichnet ist diese Kirche durch die kostbare Marmorincrustation

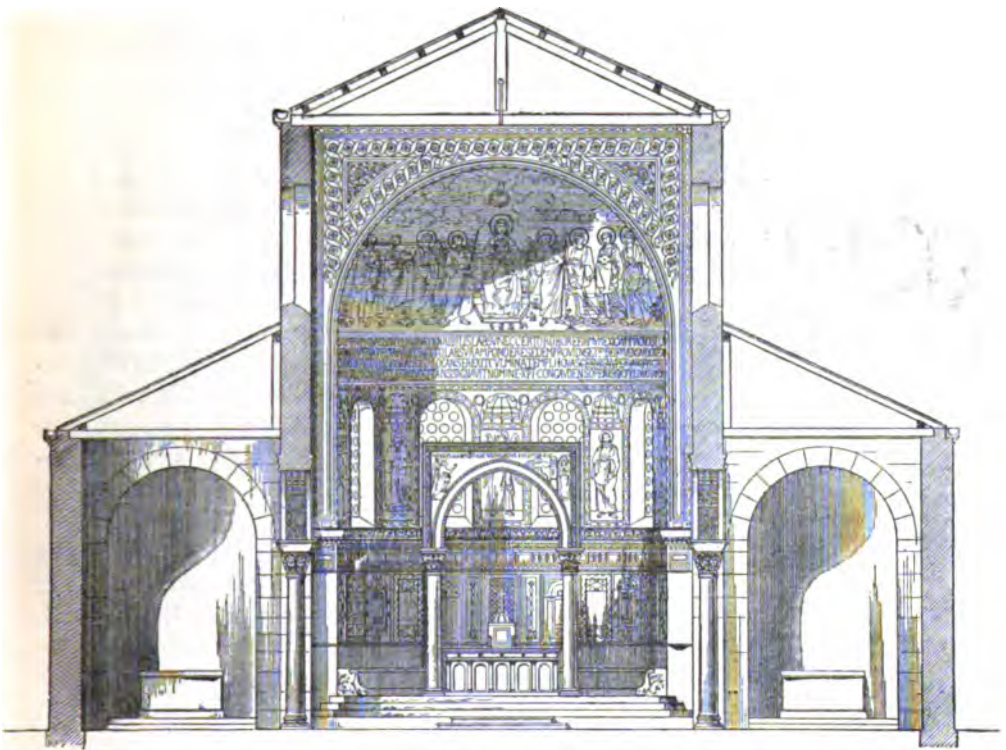


Fig. 266. Dom von Parenzo. Querschnitt.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

des Presbyteriums und die Mosaiken an der Ost- und Westfaçade; auch der alte bischöfliche Sitz in der Tribuna besteht noch[2].

Der Dom von Torcello bei Venedig ist erst nach 671 entstanden, aber vieles spricht für Hübsch's Annahme. dass er die Nachbildung einer älteren Kirche von Altinum sei (Grundriss Fig. 267). Die Anordnung des Innern entspricht noch vollkommen dem basilikalen System des 4. Jahrhunderts und gibt ein Bild desselben, wie es kaum anderwärts erhalten ist. Die Kirche ist dreischiffig, hat drei Apsiden, von zehn Säulen aus proconnesischem Marmor getragene Rundarcaden; ihr Presbyterium mit der alten Bischofskathedra besteht

[1] Taf. 27.

[2] Hübsch S. 45 f., Taf. 17 [7]. 20 [1—19]. — Lohde in Zeitschrift für Bauwesen Bd. IX (Berl.), Heft 1—3. — Andr. Amoroso Le basiliche crist. di Parenzo. Parenzo 1891. — Vgl. Bull. V; III 22.

in einem Halbkreise, der die Sitze für die Geistlichkeit enthält; man steigt auf elf Stufen zu dem Sessel des Bischofs empor, dessen Marmorrücklehne das von zwei Säulen eingefasste Kreuz mit der Hand Gottes zwischen Sonne und Mond, umgeben von Pflanzenornament, zeigt. Das Mosaik der Tribuna (Maria mit vier Heiligen; darunter das Brustbild Christi mit den zwölf Aposteln) steht noch im Zusammenhang der altchristlichen Tradition, während das grosse Mosaik der Westwand mit der Auferstehung und dem jüngsten Gerichte dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört. Bemerkenswerth sind weiter die Schranken des Presbyteriums, die Ambonen, der Fensterverschluss mit durchscheinenden Alabasterplatten — alles Dinge, die wir im unmittelbarsten Zusammenhang mit der christlichen Uebung finden, welche hier, in der traumhaften Einsamkeit dieser verlassenen Insel, sich länger als irgendwo erhalten konnte. Auch der neben der Basilika stehende Centralbau S. Fosca wird noch dem 7. Jahrhundert zuzuweisen sein (s. unten).

So stark die Spuren der Römerherrschaft auch diesseits der Alpen sind, so sind doch die Reste altchristlicher Architektur in Gallien, am Rhein, an der Donau nur sehr geringe. Als das Christenthum in diesen Ländern im Begriffe war sich völlig zu entfalten, ging die römische Herrschaft hier unter und die Ueberreste ihrer Cultur erhielten sich mühsam vor der Barbarei der neuen Herren. Immerhin muss zugegeben werden, dass diese antiken Cultureinflüsse im Frankenreiche noch lange nachwirkten und auch gerade auf dem Gebiete der Architektur sich noch ein guter Rest altchristlich-römischer Technik ins 6.—7. Jahrhundert hinüber rettete.

Fig. 267. Dom von Torcello. Grundriss. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Gallien. Im eigentlichen Gallien gehen die jetzt nicht mehr bestehenden oder nur mehr in einzelnen Theilen erhaltenen kirchlichen Stiftungen in Clermont, Digne, Lyon (Krypta unter St-Irénée; Reste einer im 4. Jahrhundert erbauten dreischiffigen Anlage mit Apsis, früher auf antiken Marmorsäulen ruhenden Archivolten und *Opus tesselatum* in den Abseiten)[1], Marseille (der alte Dom war eine gewölbte dreischiffige Pfeilerbasilika mit Apsis, doppelkantigen Querprofilen an Gurten und Archivolten; von Hübsch[2] — kaum mit Recht — für altchristlich gehalten; ebenfalls in Marseille wird die Gewölbeconstruction der Krypta von St. Victor — 3 × 4 auf Pfeilern ruhende Joche — dem 5. Jahrhundert zugeschrieben)[3], Motiers (dreischiffige Basilika mit Apsis und Transept)[4], Regimont bei Béziers (Basilika der hll. Vincentius, Agnes und Eulalia, 445 gegründet)[5], Toulouse (der ehemalige, von Theodosius erbaute, jetzt gänzlich verschwundene Dom), Vienne (St-Pierre)[6] auf die altchristliche Zeit, etwa 4.—6. Jahrhundert, zurück. Etwas mehr ist von Arles und Tours zu sagen. Von der dreischiffigen Pfeilerbasilika St-Trophime in Arles, welche ein Querhaus, aber keine Apsis hatte, hält Hübsch[7] die Um-

[1] Hübsch S. 106, Taf. 47^{3-7}.
[2] Ebd. Taf. 47^{11-15}.
[3] Ebd. Taf. $47^{8, 10}$.
[4] Rev. arch. 1879, p. 56.
[5] Bull. mon. XXXVII 138. — Le Blant Inscr. II 454. — De Rossi Bull. 1872, p. 145.
[6] De Rossi Bull. 1875, p. 48.
[7] S. 107, Taf. 45^{1-5}.

fassungsmauern, die Freipfeiler und sogar die Gewölbe noch für die alten, dem Bau des Bischofs Vigilius vom Jahre 626 angehörenden. Die Basilika des hl. Perpetuus in Tours, deren Erbauung (450) Gregor von Tours (Hist. Franc. II 14) beschreibt und die, über dem Grab des hl. Martinus angelegt, ein besonders hohes Ansehen genoss, war ursprünglich vermuthlich dreischiffig, mit Vorhalle, in Apsiden ausladendem Querhause und einer Hauptapsis; auch hier herrschte Stützenwechsel. Indessen besteht betreffs der Urform dieses Baues, seiner spätern Umgestaltung im karolingischen Zeitalter und seines Einflusses auf die Bauformen des Mittelalters eine lebhafte Controverse, auf welche wir später zurückzukommen haben. Das gleiche gilt hinsichtlich der Kirche des hl. Namatius bei Tours, einer ebenfalls dreischiffigen Anlage mit rectangulär ausladendem Querhause, Hauptapsis zwischen zwei Nebenapsidiolen und Stützenwechsel. Beide Basiliken bestehen jetzt nicht mehr[1].

Von allen römischen Colonien diesseits der Alpen war bekanntlich Trier (*Augusta Treverorum*) eine Zeitlang die angesehenste und wichtigste. Im 4. Jahrhundert haben Constantin d. Gr., Valentinian I, Gratian und Maximus hier residirt, und in diese Zeit fällt wie das höchste Aufblühen der Stadt so auch der namhafteste Bestand ihrer römisch-christlichen Denkmäler. Ihr Reichthum an Grabschriften, den die Coemeterien von St. Eucharius, St. Maximin und St. Paulin zum grössten Theil geliefert und der vorwaltend der Zeit Valentinians' I bis zum 5. Jahrhundert angehört, übertrifft den jeder andern Stadt nächst Rom[2]. Seit der constantinischen Zeit, vielleicht schon früher, Sitz eines Bischofs, musste die Stadt auch ihr christliches Bethaus haben. Es war offenbar schon um 335 zu klein, denn als Athanasius d. Gr. als Verbannter in Trier weilte, war der Bischof Maximinus, der Nachfolger des 314 auf der Synode zu Arles erschienenen Agroecius, mit dem Bau einer grösseren Kirche beschäftigt, in welcher, noch ehe sie vollendet war, in Anbetracht der Volksmenge der Gottesdienst gehalten wurde[3]. Trier.

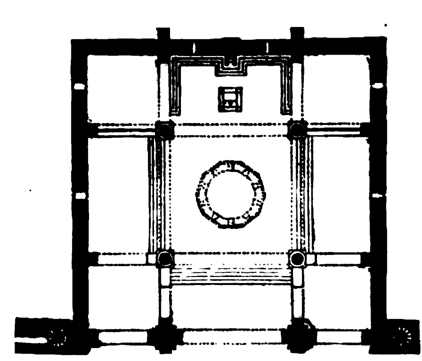


Fig. 268. Dom zu Trier. Grundriss. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Diese bischöfliche Kirche Triers ist nach der Ansicht Vieler identisch mit dem heutigen Dom, dessen römischer Kern ein Quadrat von 122′ im Lichten darstellt (Grundriss Fig. 268); die Mauern dieses Baues steigen bis 80′ auf, die flache Decke war durch 12 auf vier 50′ hohen Säulen ruhende Schwibbogen getragen. Eine Apsis fehlte, dagegen war der zwischen den vier Säulen gelegene Raum zu einem Tribunal erhöht. Nach von Wilmowsky's Annahme Dom von Trier.

[1] Betreffs der Basiliken von Tours vgl. HÜBSCH S. 108, Taf. 48[6–9]. — QUICHERAT Restitution de la basilique de St. Martin de Tours. Paris 1870, und ‚Mélanges d'arch. et d'histoire' (1886) p. 30 f. — DEHIO im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. X (1889) 13. Ders. und v. BEZOLD Die kirchl. Baukunst des Abendlandes. S. 249. 258. 266. — DE LASTEYRIE L'église S. Martin de Tours. Paris 1890.

[2] Von den 303 altchristlichen Inschriften der Rheinlande, welche der erste Band meiner ‚Christl. Inschriften der Rheinlande' (Freib. 1890) aufzählt, gehören Trier Nr. 75—255 an, zu denen noch zahlreiche Fragmente hinzuzurechnen sind.

[3] ATHANAS. Apol. ad imper. Constant. p. 682. Dazu HONTHEIM Prodr. hist. Trev. I 149. 249.

wäre dieser römische Bau ursprünglich eine Curie (Gerichtshalle) gewesen, in der Zeit Valentinians' I erbaut, etwa 50 Jahre später zur Kirche umgewandelt und nach den Bränden der Stadt in der Völkerwanderung durch Bischof Nicetius (532—560) wieder hergestellt worden. Eine umfassende Restauration der Frankenzeit ist in der That durch die Ausgrabungen bestätigt worden. Die angeblich traditionelle Annahme, der Dom sei anfänglich der Palast der hl. Helena, der Mutter des Kaisers Constantin d. Gr. gewesen, verdient keine Widerlegung, da das Gebäude kein Wohnhaus gewesen sein kann. Gänzlich verunglückt ist Essenweins Versuch, den Dom als eine Grabstätte, und zwar als die der Kaiserin Helena, zu erklären[1]. Gegen die Hypothese, der Dom sei von Anfang an als christliche Kirche gebaut worden und mit dem von Athanasius erwähnten Bethause identisch, kann die Abwesenheit der apsidalen Ausladung und die eigenthümliche Anlage einer Tribuna im Mittelraum angeführt werden. Indessen haben wir in dem Bauwerk von S. Germano bei Montecassino (s. oben) ein Analogon, und anderseits wissen wir jetzt, wie wenig in den ersten Jahrzehnten nach 312 noch der basilikale Typus feststand.

Ausser dem Dom besass Trier im 4.—5. Jahrhundert noch mehrere Kirchen (dazu werden St. Eucharius, St. Maximin, St. Paulin und die nördlich der Mosel gelegene St. Victorkirche gehört haben), welche nach Venantius Fortunatus Bischof Nicetius um die Mitte des 6. Jahrhunderts wieder herstellte. Die durch König Friedrich Wilhelm IV in eine evangelische Kirche verwandelte ‚Basilika' war entweder eine für die Geschäfte des 402 nach Arles verlegten Landtages bestimmte Magnaura oder eine Basilica forensis. Sie besteht aus einem Oblongum von beträchtlicher Länge, dessen eine Schmalseite in eine halbkreisförmige Apsis auslädt. Jetzt zeigt sie keine Säulenstellung mehr, doch soll eine solche nach den Aufnahmen der vierziger Jahre vorhanden gewesen sein[2].

England und Spanien.

In England ist wol noch keine, in Spanien sind nur Reste von altchristlichen Basiliken in Begastri (6. Jahrhundert), bei Loja (zwischen Granada und Malaga) und bei Torres nachgewiesen worden[3].

Um so reicher ist das römische Africa an derartigen Resten, deren Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Basilika in unserer Darstellung schon mehr als einmal betont worden ist. Diese africanische Gruppe weist eine Reihe von Exemplaren auf, in welchen der specifisch römische Basilikaltypus (Dreitheilung durch Säulen, apsidale Ausladung) noch keineswegs zur Annahme gelangt ist. Sie ist um so anziehender und wichtiger, als, abgesehen von gewissen Um- und Neubauten unter der nicht lange dauernden Herrschaft der Byzantiner seit Belisar, diese africanischen Bauten infolge der mohammedanischen Occupation zwar sämmtlich dem Erdboden gleich gemacht, aber

[1] Essenwein a. a. O. S. 58. — Ganz abgesehen davon, dass der Dom *intra muros* liegt und kein Grund zu der Annahme vorliegt, man habe, dem Gesetz entgegen, eine Bestattung innerhalb der Mauern der Stadt vorgenommen, so wissen wir sehr bestimmt, dass Helena nicht in Trier, sondern im Orient gestorben und in dem Mausoleum der Via Labicana bei Rom (S. Pietro e Marcellino) beigesetzt wurde (vgl. die Belege bei Baron. zum Jahre 326, n. 26). — Ciampini De aedif. p. 124. — Ueber den römischen Theil des Trierer Doms vgl. weiter Schmidt Baudenkmale der römischen Periode Bd. II. Trier 1839. — v. Wilmowsky Der Dom zu Trier. Trier 1874; Archäol. Funde in Trier und Umgegend. Trier 1873 (betreffs St. Victor).

[2] Vgl. Steininger Die Ruinen am Altthore zu Trier. Trier 1835. Hettner in Picks Monatsschrift für Geschichte Westdeutschlands 1880. Dazu oben S. 319.

[3] Guerra Deitania. Madrid 1879; Arqueologia crist., und dazu de Rossi Bull. 1878, p. 37 sg.

doch, durch spätere Umbauten nicht modificirt, in ihren Fundamenten unberührt erhalten geblieben sind.

Africa.

Die hervorragendsten Reste altchristlicher Architektur bieten im römischen Africa Hidra, Orléansville, Theveste, Tifaced und die jüngst durch Gsell und Graillot durchforschten Bezirke. Ueber die in Hidra, dem alten Ammedera, erhaltenen Ruinen ist bereits S. 274 gesprochen worden. Auch die Basilika des Reparatus in Orléansville (*Castellum Tingitanum;* Grundriss Fig. 269) ist mehrfach erwähnt worden: ein fünfschiffiger Bau mit zwei Apsiden, der aus dem Jahre 325 (*pro[vinciae anno] ducentesimo octogesimo et quinto*, 285 der mauretanischen Aera, also nicht, wie man früher meinte, 252) stammt. Die dreischiffige Basilika zu Theveste (Tebessa) in Numidien hat in den Seitenschiffen Pfeiler, im Mittelschiff Säulen mit korinthischen Capitellen, Arcadenbogen und Wandpilaster. Die Abseiten waren mit Tonnengewölben eingedeckt und trugen Emporen, die Apsis eine Halbkuppel; neben ihr lagen zwei als Prothesis und Diaconicum dienende Räume. Nach drei Seiten waren der Kirche Cubicula angebaut und die ganze Anlage schliesslich befestigt[1]. Die dreischiffige Basilika in Tifaced (Tipasa) hatte in ähnlicher Weise Pfeiler in den Seitenschiffen, Säulen im Mittelschiff, eine Concha und die Andeutung eines Querhauses durch Abtrennung von je drei Intercolumnien der Seitenschiffe von den vorderen Längenräumen[2]. Die Basilika der hl. Salsa, ebenfalls in Tipasa, war ein durch viereckige Pfeiler in drei Abtheilungen getheilter Raum von 15 *m* Breite und 30 *m* Länge, unzweifelhaft auf dem Praedium der Familie der Martyrin und dicht bei dem Grab einer Verwandten, der Fabia Salsa, deren christliches Bekenntniss mir zweifelhaft erscheint. Das Grab der Martyrin ist durch eine metrische Inschrift ausgezeichnet. Ganz abweichend von aller Uebung ist, dass der Altar nicht in der Apsis, sondern dieser gegenüber auf einem an die Mauer der Kirche anstossenden Bema stand[3]. Nicht minder merkwürdig ist die 52 *m* lange, 45 *m* breite sieben-

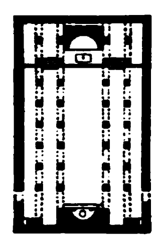


Fig. 269. Grundriss der Kirche des hl. Reparatus in Orléansville. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

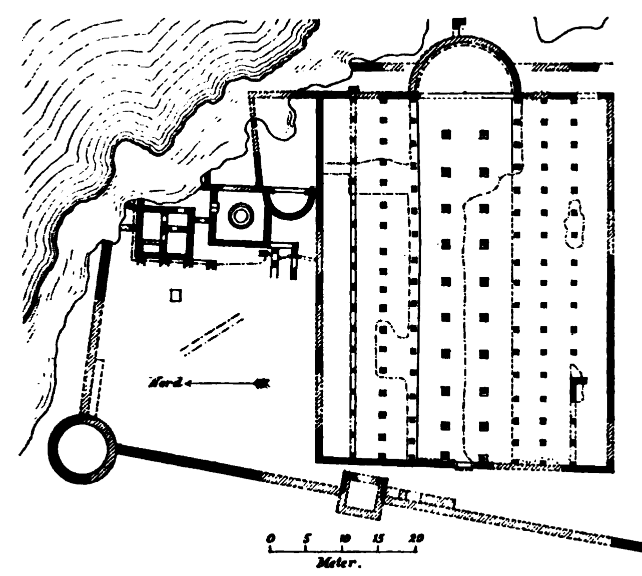


Fig. 270. Grundriss der Basilika von Rab el-Knissa bei Tipasa.

[1] Moll in Revue afric. 1853. — Lenoir Arch. monast. II 482.

[2] Rev. arch. VII (1850) 553. — Dupuch L'Algérie chrét. p. 216. — Gsell in ‚Mél. d'arch. et d'histoire' XIV (1894) 356.

[3] Vgl. den Plan bei Leclerc in Rev. arch. VII (1850) 151, No. 3. — Gsell l. c. XI (1891) 179; XIV (1894) 387; Rech. arch. en Algérie. Paris 1893. — Duchesne Acad. des Inscr., 18 mars 1892. Rev. crit. 1892, p. 260.

schiffige Basilika, welche Gérault und Gsell zwischen 1883—1893 auf dem bei Tipasa gelegenen Hügel Rab el-Knissa aufgedeckt haben (Grundriss Fig. 270); sie ist neben der Basilika zu Tebessa und derjenigen von Damus el-Karita zu Karthago weitaus das wichtigste christliche Gebäude Africa's [1]. Andere basilikale Anlagen förderten die Ausgrabungen hervor in Agemnum-Ubekkar (Oblongum mit Trichorum, wie bei den Coemeterialcellen Roms) [2], in Ain-Sultan (erhalten ein schönes Ciborium) [3], Annuna (dreischiffige Säulenbasilika mit Concha, korinthischen Wandpfeilern) [4], Bagascha [5], Henchir al Begueur [6], Philippeville [7], Sertei (37,40 *m* lange und 18,20 *m* breite dreischiffige Anlage [Grundriss Fig. 271]), mit durch eine Mauer wie in Kerbet-Fraim getrenntem, breitem Narthex, Apsis zwischen Prothesis und Diaconicum, etwas erhöhtem Mittelraum, in welchem vermuthlich der Altar stand, wie in den drei Kirchen zu Thelepte und in Karthago (s. unten) [8]. In ihrer ,Exploration archéologique dans le département de Constantine' [9] haben dann Gsell und Graillot Reste altchristlicher Bauten noch aufgewiesen in Khenchela (Thürsturz, vielleicht Altarciborium [Taf. 7]; ebenda die Pilaster mit dem donatistischen *,Deo laudes'*; Taf. 7 [2—5]); in El-Hammam (*Aquae Flavianae;* kleine Kapelle; Taf. 7 [7]); Henchir-Tabin (dreischiffige Basilika mit verlängerter Apsis zwischen Nebensälen); Henchir-Milen (desgleichen ohne Apsis, viereckiger Chor zwischen zwei Nebensälen); Henchir-Ouazen (dreischiffige Basilika mit Narthex, viereckigem Chor zwischen zwei Nebenräumen; die halbkreisförmige Apsis liegt an der nördlichen Langseite, vielleicht wegen der Orientirung der Kirche nach Nord-Nordosten); Ain-Tarfa (Reste einer Kapelle); Henchir-Guesseria (dreischiffige Basilika mit Narthex, verlängerter Apsis zwischen über die Breite des Langhauses hinausgreifenden Nebenräumen; man stieg eine Stufe zu der Apsis hinab [!], deren Boden mit einem leider jetzt zerstörten, sehr merkwürdigen Mosaik belegt war [Zeichnung erhalten S. 539], dazu die merkwürdige Dedication: *Publius Petronius Tunninus votum quod Deo et Christo eius ipsi promiserunt et conpleverunt. Favente Deo Gadiniana flore[at];* nahe

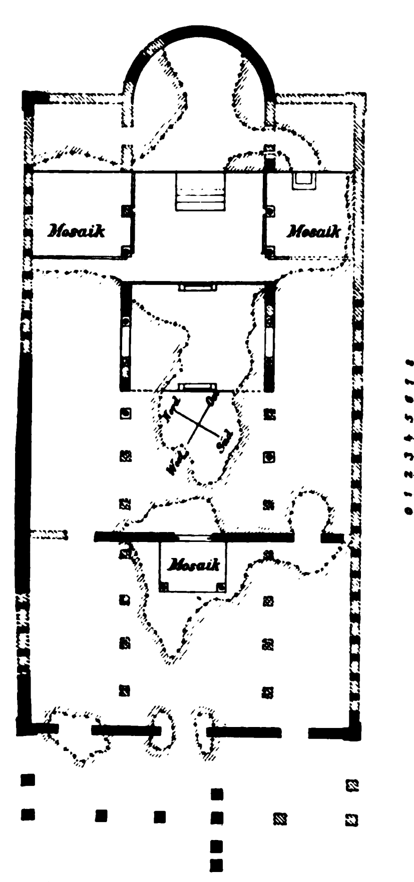


Fig. 271. Grundriss der Basilika von Sertei.

[1] Vgl. Gsell in ,Mél. d'arch. et d'histoire' XIV (1894) 358 s.

[2] Ch. de Vigneral Ruines rom. de l'Algérie (Paris 1868) p. 89, pl. 14.

[3] De Rossi Bull. 1878, p. 114.

[4] Rev. arch. VI 19.

[5] Bull. 1882, p. 90.

[6] Bull. arch. 1880, p. 74.

[7] Bull 1886.

[8] Gsell in ,Mél. G. B. de Rossi' p. 350.

[9] Mél. d'arch. et d'hist. XIII (1893) 461; XIV (1894).

dabei eine kleine Kapelle mit halbkreisförmiger Ausladung); Henchir-Bu-Gâu (merkwürdiger Cippus, welcher die Existenz einer Basilika hier bestätigt und von dem Zusammenwirken der Umwohnenden zur Herstellung derselben spricht . . . *Venusianenses ini[t]iaverunt, [M?]ucrionenses columnas V dederunt; Cusabetenses dederunt columnas VI, omnes apsida straverunt, plus Cusabete[n]ses ornaverunt; Rogatus presbiter et [A]emilius Sacon [a]edificaverunt*); Henchir-Tikubai (dreischiffige Basilika mit quadratischem, von Säulen umgebenem Atrium, geradlinigem Chor zwischen Prothesis und Diaconicum; Fig. 10; Grundriss unsere Fig. 211); Henchir el-Azreg (dreischiffige Kapelle mit ähnlichem Abschluss, ohne Apsis, ebenda eine zweite mit aus dem geradlinigen Abschluss ausgesparter Apsis); Henchir-Guesseria (dreischiffige Anlage); Henchir el-Kebch (dreischiffige Basilika mit Narthex, geradlinigem Chorabschluss zwischen zwei Nebenräumen); Henchir-Seffan (mehrere kirchliche Anlagen, darunter die oben S. 275 besprochene dreischiffige Basilika mit Narthex, viereckigem, in das Schiff verlängertem Presbyterium [Mél. XIV 80, Fig. 16]; ebenda ähnliche Kirche, aber mit halbkreisförmiger Apsis); Henchir el-Beida (dreischiffige Kapelle mit geradlinigem Abschluss); Henchir-Guntas (dreischiffige Kirche mit halbkreisförmiger Apside zwischen zwei Nebenräumen); Henchir-Resdis (ähnliche Anlage).

Von den zahlreichen Basiliken, welche Karthago besass und von denen diejenigen der hl. Jungfrau, des hl. Cyprian (?), die Perpetua Restituta auf dem Forum, der hl. Celerina, der Scillitanischen Martyrer, das Tricillarium, wo der hl. Augustin gepredigt, die Theoprepiana, die Basiliken des Gratian, Theodorus, die Basilica Novarum bekannt sind, hat sich im ganzen nur der Name erhalten; erst neuerdings hat Delattre eine grosse karthagische Basilika ausgegraben, deren Altar sich ca. 24 *m* von der Hauptapsis entfernt, ungefähr mitten in dem Gebäude, befand [1]. Bei dem ausserordentlichen Interesse, welches die französischen Gelehrten und Behörden den christlichen Alterthümern Africa's zuwenden, ist indes noch manche neue Bereicherung unseres Gegenstandes von Tunis und Algier aus zu erwarten.

In der Cyrenaica ist die grosse dreischiffige Säulenbasilika der hl. Apollonia, eine Anlage mit breiter Tribuna (28′), untersucht worden [2].

Ergiebige Resultate hat auch die Durchforschung Aegyptens geliefert [3]. Aegypten.
In Alexandrien lag nahe der Katakombe die Kirche des hl. Marcus, die um 450 erwähnt wird und die durch Saladin im 13. Jahrhundert zerstört wurde; näheres ist freilich nicht bekannt. In Deir Abu-Saneh fand man die Ruine einer dreischiffigen Säulenbasilika mit eingebauter Concha, ohne Vorhalle oder Querhaus. Die Concha, welche von Anbauten flankirt war, war mit Einbeziehung eines Theils des Mittelschiffs durch Cancelli abgeschlossen; ihr gegenüber lag eine auf zwei Bogen ruhende Galerie. Die Säulen waren mit Rundbogen überspannt [4]. Die durch ihre Grössenverhältnisse beträchtliche Basilika zu El-Hayz, einer Oase der libyschen Wüste (70 *m* lang, 30 *m* breit), weist eine viereckige Tribuna zwischen Nebenräumen, gewölbte Seitenschiffe mit Emporen, an die Pfeiler angelegte Halbsäulen — also die erste Verwen-

[1] Recueil de Constantine XXVI (1890 bis 1891) 196.

[2] Barth Wanderungen durch die Küsten des Mittelmeeres S. 456.

[3] Alfr. Butler The ancient Coptic Churches of Egypt. Oxf. 1885. — Vgl. ‚Academy‘ 1885, No. 664, p. 68.

[4] Champollion Descr. de l'Égypte VII pl. 67. — Kugler Geschichte der Baukunst I 372.

dung eines im Mittelalter auftretenden Motivs — auf[1]. Von den dreischiffigen Säulenbasiliken zu Erment und Fostat (Alt-Kairo) ähnelt erstere derjenigen von Orléansville, die zweite (Anfang des 4. Jahrhunderts) hat eine Krypta und vergitterte Emporen[2]. Heptanomis bei Memphis besitzt zwei Kirchen, von denen die eine, dreischiffig, zweistöckige Abseiten hat und ganz gewölbt ist, die zweite, einschiffig, auf vorspringenden Wandpfeilern und Quergurten auflagernde Kreuzgewölbe besitzt; bei beiden sind die Dächer ganz flach, und mit kleinen Lichtgaden versehen, während die Umfassungsmauern der Fenster entbehren[3]. Das alte Theben hat eine von Maspero 1883 entdeckte koptische Kirche des 5. Jahrhunderts mit sehr interessanten Inschriften, die mit einer Art Tinte auf die die Wände auskleidenden weissen Steine und auf Stelen geschrieben sind; sie enthalten u. a. die Erklärung des hl. Cyrill von Alexandrien über die zwei Naturen, griechische, koptische und syrische Anrufungen von Heiligen, wie Epiphanius, Georg u. s. f.[4] Weiter werden Basiliken in Philae (mit Apsis)[5] und in dem Bergschloss Ibrim am Nil (*Primis parva;* byzantinische [?] Anlage)[6] verzeichnet.

Eigenthümlich ist die dreischiffige koptische Kirche zu Gustun in Nubien. Die Concha ist eingebaut; man fand Reste der Kathedra und der Subsellien für den Klerus. Die Vorhalle mit den Treppenhäusern (zu den Emporen?) ist, ebenso wie die Enden der Abseiten (für Diaconica oder Sakristeien?), von dem Gebäude selbst abgeschnitten[7].

Constantinopel. Höchst bedeutsam müsste für die Betrachtung unseres Gegenstandes die kirchliche Baukunst Constantinopels sein[8], wäre von den vorjustinianischen Bauten nur etwas mehr erhalten oder wären die uns gegebenen Beschreibungen des Alterthums, wie die Angaben des Eusebius über die constantinischen Bauten, nur in architektonischer Hinsicht etwas ausgiebiger. Aus der grossen Anzahl kirchlicher Denkmäler, deren es, wie es scheint, im 6. Jahrhundert hier schon über 300 gegeben hat, werden als wirkliche oder angebliche Stiftungen Constantins bezeichnet: S. Acacii ἐν Καρύᾳ; die Basilica s. Agathonici; die Basilica Crucis[9]; die Basilica Deiparae Ἀχειροποιήτου; die Basilica Deiparae in Ῥαβδόν und in Sigmate; die Basilica s. Dynameos; s. Euphemiae in Hippodromo; s. Iohannis; s. Irenes (unter Constantin verbrannt)[10]; s. Mennae; s. Metrophani; Basilica s. Michaelis (Michaelia πρὸ ὄχθου, in Promontorio[11]; die andere Michaelskirche war Rotunde); s. Mocii; s. Romani; s. Stephani; s. Theclae (ursprünglich Marien-

[1] Kugler a. a. O. I 374.

[2] Ebd. I 375. — Champollion l. c.

[3] Denon Descr. de l'Égypte vol. IV. — Hübsch S. 86.

[4] Rev. arch. 1883, p. 217.

[5] ‚Academy' 1882, No. 510, p. 108.

[6] Vgl v. Warsberg in der Allg. Zeitung 1886, Nr. 93.

[7] Gau Neuentdeckte Denkmäler Nubiens (1822) Taf. 53.

[8] Vgl. Salzenberg Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berl. 1854. Pulgher Les anciennes églises byzantines de Constantinople. Wien 1879 f. — Sehr beachtenswerth ist jetzt Mordtmanns Esquisse typographique de Contantinople (Revue de l'art chrétien XXXIV [1891] 22. 207. 363. 463). — Von den älteren Werken ist Ducange Const. christ. (Paris 1680) noch immer das wichtigste. — Eine Statistik der kirchlichen Denkmäler Constantinopels wäre eine höchst dankenswerthe Arbeit, welche vielleicht von Dr. Mordtmann zu erwarten ist. Seit Salzenberg sind nur einzelne Kirchen, wie die Kachriêhe Dschami oder ‚Klosterkirche auf dem Lande' (ἐν χώρᾳ; besprochen von Fel. Mühlmann) Gegenstand näherer Untersuchung gewesen.

[9] Chron. Pasch. Ol. 278.

[10] Socrat. I 16. — Hübsch Taf. 5[8–10]. 33[4]. — Salzenberg a. a. O. Taf. 32.

[11] Sozom. Hist. eccl. I 3. — De Rossi Bull. 1871, p. 146.

kirche, von Justin umgebaut); s. Theodori. Etwas mehr als den Namen kennen wir von der Hagia Iohannes Studios (einer dreischiffigen Basilika mit geradem Gebälk, Tribuna, Vorhalle, Atrium [?])[1]; der Marienkirche zu den Blachernen (nach Nicephorus Call. von Pulcheria gegründet, 1434 zerstört; vermuthlich eine dreischiffige gewölbte Kirche mit Stützenwechsel)[2]; der Marienkirche zu Chalkoprateion oder ἐν Πηγῇ (die Theodosius begründet und Pulcheria vollendet hat, jetzt auch zerstört; Langhaus mit abgerundeten Querarmen)[3]. Die Kirche des hl. Polyeukt war nach 440 durch Kaiserin Eudokia begonnen, durch Anicia Iuliana um 527 beendigt worden; eine dreischiffige Säulenbasilika mit Narthex, von Westen nach Osten gerichtet, angeblich mit Apsiden an den Langseiten. Die Decke und die Marmorverkleidung der Seitenschiffe werden von den byzantinischen Schriftstellern wegen ihrer Pracht besonders gerühmt. Neben der Westfront stand ein zweistöckiges Baptisterium, in welchem die Taufe Constantins gemalt war. Die von Justinian d. Gr. errichtete Doppelkirche S. Sergius und Bacchus hat uns Procopius (I 4) beschrieben. Die eine Kirche, uns noch erhalten, ist eine Centralanlage, von der wir noch weiter unten zu sprechen haben; die andere, welche mit jener Vorhalle und Narthex theilte, war vermuthlich eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Architraven und Kreuzgewölben[4].

Weder diese Bauten Constantinopels, noch diejenigen, welche sich im übrigen auf der Balkanhalbinsel und im eigentlichen Griechenland nachweisen liessen, zeigen ein von dem abendländischen Typus wesentlich verschiedenes Schema; höchstens kann die durch das frühere Aufkommen des Mönchthums bedingte Bevorzugung der Emporenanlage als eine specifische Eigenschaft der griechischen Kirchen in Anspruch genommen werden. Von einem eigenthümlichen ‚byzantinischen Stil' kann bei diesen basilikalen Anlagen noch keine Rede sein.

Thessalonich besass eine grosse Zahl von Kirchen, unter denen diejenigen des hl. Demetrius, die Apostelkirche, S. Bardias, S. Elias, besonders die jetzige Moschee Eski-Dshuma die bedeutendsten waren[5]. Diese wie S. Demetrius werden noch dem 5.—6. Jahrhundert zufallen. Beides waren Säulenbasiliken mit flacher Decke, halbkreisförmiger Apsis, Emporen; die Säulen waren durch Archivolten verbunden.

Griechenland.

Die 1881 am Südabhang des Lykabettos zu Athen in ihren Ruinen aufgedeckte Kirche war eine dreischiffige Säulenbasilika mit Apsis, bei welcher antike Säulen Verwendung gefunden hatten[6]. Interessanter ist die bei den Ausgrabungen in Olympia zu Tage getretene Basilika, welche man, ohne irgend welchen bestimmten Anlass, als ‚byzantinisch' bezeichnet hat. Gleich der atheniensischen stammt sie aus dem 5. Jahrhundert, und es ist anzunehmen, dass das grosse Erdbeben von 551 auch sie verheerte, worauf eine mit Höherlegung des Bodens um 0,45 *m* verbundene Wiedereinrichtung für Gottesdienst

[1] Kugler a. a. O. I 419. — Hübsch S. 27, Taf. 5. 8. — Salzenberg a. a. O. S. 36, Taf. 2—4.

[2] Hübsch S. 80, Taf. 32[8.9]. 33[1] (versuchte Restauration). — Kraus Beiträge zur Trierischen Archäologie und Geschichte I 143.

[3] Hübsch und Kraus a. a. O. und Real-Encykl. I 142, wo die älteren Beschreibungen der Kirche erwähnt sind.

[4] Versuch einer Restauration bei Hübsch S. 77, Taf. 32[2.3].

[5] Texier l. c. p. 131 s — Schnaase a. a. O. III 126.

[6] Strzygowski in Röm. Quartalschrift IV (1890) 3.

stattfand. Diese Kirche ist darum vor allem anziehend, weil sich an ihr besser als an irgend einem anderen Bauwerk erkennen lässt, wie man bei Verwendung antiker Bauten zu christlichen Cultzwecken verfuhr. Das westlich der Altis gelegene Bauwerk war ein Oblongum, das nun an der Ostseite durchbrochen und durch eine Apsis erweitert wurde. Durch Einsetzung einer Mauer wurde ein Vorraum als Narthex von dem Langhaus abgetrennt, und in diesem selbst bis 1 *m* über dem Fussboden Längswände gezogen, auf welche Mauern dann die die Schiffe trennenden Säulen zu stehen kamen. Ob letztere einem älteren Bau entnommen waren, steht dahin. Zwischen dem ersten östlichen Säulenpaar liegen die das Schiff von dem Bema trennenden Schranken, die einzigen in Europa noch an ihrer ursprünglichen Stelle und trotz theilweiser Zerstörung leidlich erhaltenen Cancelli der Zeit. Es sei hervorgehoben, dass selbst Strzygowski anerkennt, dass ‚diese Schranken sich noch ganz an die römische Form anlehnen und nichts gemein haben mit der seit dem 7. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst eingebürgerten Reliefbildung‘. Der Altar ist aus antikem Material viereckig aufgebaut; ein an der linken Ostseite des Hauptschiffes erhaltener Ambon besteht aus einer Plattform ohne Brüstung, zu der von Osten und Westen je drei Stufen hinanführen. Rund um die Apsis war die Steinbank für die Priesterschaft angelegt (vgl. Fig. 272)[1].

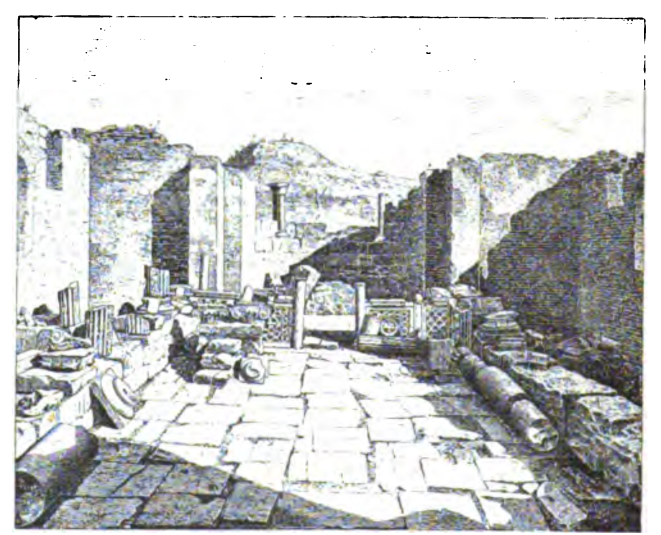


Fig. 272. Innenansicht der Basilika von Olympia. (Nach Curtius und Adler Olympia.)

Kleinasien.

In Kleinasien[2] begegnen wir bereits einer frühzeitig auftretenden Neigung zur Eindeckung des Langhauses mit Kuppelgewölben; so in der mit zweistöckigen Abseiten und Fenstersäulchen ausgestatteten dreischiffigen Basilika zu Ancyra[3]; in der Pfeilerbasilika zu Myra, der als Vorhalle ein dreischiffiger, ebenfalls auf Pfeilern ruhender Querbau vorgelegt war[4]. Dagegen war von

[1] Die Kirche war zuerst durch die französische Expedition im Jahre 1829 durch Dubois entdeckt und durch A. Blouet in der ‚Expéd. scientif. de Morée‘ I pl. 61 bekannt gemacht worden. Wieder verschüttet, ward sie durch die deutschen Ausgrabungen 1878—1880 wieder blossgelegt und nach Bormanns und eigenen Messungen von Adler (1890) publicirt. Vgl. Ausgrabungen von Olympia Bd. II. III. V. Dazu Holtzinger Kunsthist. Studien S. 72 f. Strzygowski a. a. O. S. 7 f.

[2] Vgl. Arundel A Visit to the Seven Churches of Asia. London 1828. — Texier and Pullan Byzantine Architecture; being a collection of Monuments of the earliest times of Christianity in the East. London 1864. — Texier L'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Paris 1840—1852. — Grimm Mon. d'archit. byz. en Géorgie et Arménie. Paris 1861—1863. — Choisy L'art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1883.

[3] Texier l. c. — Hübsch S. 81 Taf. 3[4–6].

[4] Texier l. c. p. 182, pl. 58 s. — Hübsch S. 81, Taf. 5[11. 12].

der Doppelkirche zu Ephesus die vordere Kirche wol gewölbt, die hintere, dreischiffige, aber eine ungewölbte Säulenbasilika mit Apsis zwischen zwei rectangulären Ausbauten [1]. Die Basilika am Kassabafluss stimmt im Grundriss mit derjenigen in Ancyra überein [2]. Zerstört sind die constantinischen Stiftungen zu Heliopolis in Phrygien und zu Nikomedien in Bithynien [3]. Die von Texier beschriebenen Kirchen in Trapezunt werden dem spätern Mittelalter zuzuweisen sein.

Auch die Krim hat bei Sebastopol die Ruinen mehrerer altchristlichen Basiliken aufzuweisen [4]. Krim.

In Armenien bezw. Kaukasien bietet Pitzunda ein dreischiffiges Oblongum mit zweistöckigen Abseiten, drei Apsiden und einer Kuppel über der Kreuzung, doppelkantigen Pfeilern und Resten der mit runden Löchern durchbohrten Fensterplatten [5]. Abweichend ist wieder die Anlage in Ibrim, wo auf dem höchsten Punkte der Stadt eine fünfschiffige quadratische Kirche liegt, die im Mittelschiff Säulen, in den Abseiten Pfeiler hat, des Querschiffes und der Vorhalle entbehrt und sich durch drei der Apsis gegenüber liegende Portale öffnet; zu dem südlichen derselben führt ein Treppenhaus (ob zu einer Empore?) [6]. Armenien.

Die Kirche der Verklärung auf dem Sinai, innerhalb der Ringmauern des Hauptklosters, ist eine unter Justinian d. Gr. erbaute dreischiffige Basilika, deren weit auseinander stehende Archivolten auf korinthisirenden Granitsäulen ruhen [7]. Sinai.

In Palästina [8] begegnen wir zunächst der Geburtskirche in Bethlehem, deren erster Bau ca. 320 von Constantin herrührt, deren Umbau angeblich (ca. 530) auf Justinian zurückgeht. Man hält die kreuzförmige, fünfschiffige Anlage mit ihren drei abgerundeten Armen noch für alt, Sepp [9] bestreitet sogar den Neubau unter Justinian [10]. Zerstört sind die Kirchen in Gaza, von denen die dreischiffige Basilika mit ihren zweistöckigen Abseiten durch Choricius von Gaza [11] unter Justinian erbaut war; die des hl. Sergius war ein mit Kreuzgewölben bedecktes, dreischiffiges Langhaus, dessen Beschreibung uns der nämliche Choricius hinterlassen hat [12]. Palästina.

In und bei Jerusalem hatte Constantin mehrere Kirchen gegründet. So im Thale Mambra [13]; so auf dem Oelberg die Auffahrtskirche [14];

---

[1] Vgl. den Grundriss bei Hübsch S. 82, Taf. 30 [8, 9] (Restauration nach Bock). — Wood Discov. at Ephesus p. 600. — J. P. Richter im Beibl. zur Zeitschrift für bildende Kunst XIII (1877) 43. — ‚Academy' 1878, No. 325.

[2] Hübsch S. 81, Taf. 32 [3, 4].

[3] Euseb. Vita Const. III 58. 50. — Ciampini p. 178.

[4] Hübsch S. 76. — Koehne Descr. du Musée Kotschoubeg I 447. — De Rossi Bull. 1871, p. 133. — Beibl. zur Zeitschr. für bildende Kunst 1879, Nr. 4, S. 60. — ‚Academy' 1879, Oct. 18, p. 292.

[5] Dubois de Montpeureux Voyage en Caucase etc. Paris 1843. — Hübsch S. 87.

[6] Gau a. a. O. Taf. 53.

[7] Pococke Reise in das Morgenland. Lond. 1842—1845. — Hübsch S. 85.

[8] Unger Die Bauten Constantins am heiligen Grab u. s. w. (in Ersch und Gruber Encykl.). — De Rossi Bull. 1865, p. 81 sg. — De Vogüé Les églises de la Terre-Sainte. Paris 1860. — Bädeker-Socin Jerusalem und Syrien. Lpz. 1875.

[9] Jerusalem und das hl. Land I [1] 433.

[10] Hübsch S. 27. 76, Taf. 5 [3, 4]. — De Rossi Bull. 1872, p. 139. — Ciampini De sacr aedif. p. 150.

[11] Choricius Orat., ed. Boissonade (Paris 1846) p. 113. — Vgl. Hübsch S. 84.

[12] Choricius Orat. in Marcian. I. — Vgl. Joh. Dräsecke Der Sieg des Christenthums in Gaza (in Luthardts Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft I [1888] 20—40).

[13] Euseb. Vita Const. III 53. — Niceph. Call. VIII 30. — Ciampini p. 163.

[14] Sulp. Sev. Chron. II c. 33. — Ciampini p. 163.

so vor allem die Heiliggrabkirche (326—336), deren eingehendere Beschreibung wir Eusebius[1] verdanken. Es war eine fünfschiffige Pfeilerbasilika mit dem bei einer solchen Anlage einzigen Beispiel von zweistöckigen Abseiten. Die Apsis war überkuppelt, vor der Kirche lag ein Vorhof mit Säulenhallen. Jetzt ist von diesem Baue nichts mehr erhalten; auf die späteren Umbauten haben wir seiner Zeit zurückzukommen[2]. Die Marienkirche des Justinian (um 530), welche Omar dem Islam als Mesdjid el-Aksa weihte, wird seiner Zeit zu betrachten sein; vielleicht gehört auch die von Pococke im südlichen Palästina beobachtete Kirche des hl. Simeon Stylites erst dem 6. Jahrhundert an.

Syrien. Für Syrien besitzen wir in des Eusebius Beschreibung der unter Constantin erbauten Kirche zu Tyrus[3] ein sehr wichtiges Document. Danach war der gesammte Bering der Basilika (der *περίβολος*) mit einer Ringmauer umschlossen, welche ihr zu einer festen Schutzmauer dienen sollte. Ein ansehnlicher, hochragender Vorhof (*πρόπυλον*) erstreckte sich gen Osten hin. ‚Wenn man aber zu den Thoren hineingegangen war, so gestattete er [der Erbauer] nicht, dass man sogleich mit unreinen, ungewaschenen Füssen das Heiligthum betrat, sondern er liess zwischen dem eigentlichen Tempel und den ersten Eingängen einen ansehnlichen Zwischenraum und schmückte diesen mit vier auf allen Seiten schrägen Hallen, womit er den Ort in Gestalt eines Vierecks umgab und welche allenthalben sich auf Säulen erhoben. Den Zwischenraum zwischen diesen umschloss er mit einem verhältnissmässig hohen hölzernen Gitterwerk. Den mittleren Raum zwischen den Hallen aber liess er offen und frei, damit man den Himmel schauen und die helle, reine Luft im Glanz der Sonnenstrahlen sehen könne. Hier stellte er die Zeichen der heiligen Reinigungen auf, indem er dem Tempel gegenüber Quellen einrichtete, welche den in das Innere des heiligen Bezirks Eintretenden eine grosse Menge Wassers zur Reinigung spendeten. Und dies ist der erste Aufenthaltsort der Eintretenden, welcher Allen ein Schauspiel von Zierlichkeit und Pracht, Denen aber, die noch der ersten Anfangsgründe bedürfen, eine passende Stelle darbietet [also den Katechumenen]. Nach diesem machte er durch mehrere andere, innere Vorhöfe die Zugänge zu dem Tempel offen, indem er wiederum gegen die Morgensonne hin drei Pforten auf einer und derselben Seite erbauen liess. Die mittlere derselben war die zu beiden Seiten an Grösse und Weite zu übertreffen bestimmt. Er schmückte sie auf das herrlichste mit ehernen Platten, die mit Eisen befestigt waren, und mit mannigfaltiger Verzierung in halberhabener Arbeit und gab ihr gleichsam als einer Königin die anderen als Trabanten mit. Auf dieselbe Weise ordnete er auch für die Hallen zu beiden Seiten des ganzen Tempels eine gleiche Zahl von Vorhöfen an und brachte auf jenen, um reichliches Licht von oben herabfallen zu lassen, verschiedene Oeffnungen an und verzierte sie mit ganz feiner Holzarbeit. An das königliche Haus (*βασίλειον οἶκον*) aber verwandte er reichere und kostbarere Stoffe, wobei er in betreff der Kosten eine grossartige Freigebigkeit zeigte. . . . Nachdem er nun auf diese Weise den Tempel vollendet und ihn mit hohen Thronen zu Ehren der Vorsteher und noch mit Sitzen in gehöriger Ordnung durch den ganzen Tempel hin ausgeschmückt,

---

[1] L. c. IV 30.

[2] Ciampini p. 146. — De Vogüé l. c. — Hübsch S. 74, Taf. 20[1.2] — Clermont-Ganneau L'authenticité du St. Sepulcre et le tombeau de Joseph d'Arimathie. Paris 1878.

[3] Eusebius Hist. eccl. X 4.

so stellte er noch inmitten des Tempels das Allerheiligste (*θυσιαστήριον*) hin und umgab auch dieses, um die Menge davon abzuhalten, mit einem hölzernen Gitterwerk, das mit der höchsten künstlerischen Feinheit ausgearbeitet war und dessen Anblick bei Jedem, der es sah, Bewunderung erregte. Auch der Fussboden entging seiner Aufmerksamkeit nicht: er schmückte ihn auf das herrlichste mit Marmor. Hierauf wandte sich seine Aufmerksamkeit auf das, was ausserhalb des Tempels sich befindet. Er baute zu beiden Seiten auf das künstlichste Anbaue und grosse Gemächer, welche an den Seiten mit der Basilika (*τῷ βασιλείῳ*) in Verbindung standen und mit den Pforten, welche mitten in den Tempel hineinführten, zusammenhingen.' Trotz der vielen und begeisterten Worte, welche Eusebius zum Ruhm des kaiserlichen Bauherrn dieser Schilderung beigibt, bleibt sie unvollständig: sie lässt im unklaren, ob die Basilika, welche jedenfalls dreischiffig war, ein Querhaus, selbst ob sie einen apsidalen Ausbau besass. Sepp, dessen Ausgrabungen übrigens in diesem Punkte kein positives Ergebniss erzielten [1], nimmt letzteres nicht an [2].

Viel bedeutsamer sind die Aufschlüsse, welche uns das Innere von Syrien seit den letzten dreissig Jahren geschenkt hat. Die von Melchior de Vogüé in den sechziger Jahren in Centralsyrien und am Libanon entdeckten Denkmäler des 4.—7. Jahrhunderts stellen geradezu ein christliches Pompeji dar. Beim Anrücken der Sarazenen verliess hier die christliche Bevölkerung ihre Städte und Dörfer, die, meist vortrefflich erhalten, von dem Sand der Wüste überschüttet daliegen. Am interessantesten sind die Bauwerke in Haûrân, dem Südtheile der in Betracht kommenden Provinz (Auranitis, Batanea, Trachonitis, Ituraea), am besten erhalten die nördliche, die Gegend von Antiochien, Apamea, Aleppo umfassende Gruppe.

Centralsyrien.

Diese syrische Gruppe von Baudenkmälern zeigt in ihrer Gesammtheit die nämliche Physiognomie wie die christlich-syrische Litteratur des 4. und 5. Jahrhunderts. Die heisse Sonne hat in dem wasserarmen Lande für die Vegetation nur wenig Raum und Möglichkeit gelassen. Das landschaftliche Element, die Poesie des Waldes fehlt dem Syrer; seine Seele wird von keiner Neigung zum Lyrischen und Gemüthvollen bewegt; das Freilicht, in dem er leibt und lebt, zeitigt bei aller Gluth der Phantasie in seinem Gehirn einen entschieden empirischen und rationalistischen Zug. Diesen Charakter hat die nüchterne und verstandesmässige Schule der antiochenischen Exegeten (Diodorus, Theodorus von Mopsuestia), deren extremer Flügel mit Nestorius in den Gegensatz gegen die allgemeine Kirche hineintrieb. Derselbe nüchterne Hang offenbart sich in der Baukunst der Syrer; er wird ihr schon durch die Ausschliesslichkeit des Steinbaues aufgedrückt, wie sie sich aus dem Mangel an Holz von selbst ergab. Aber die syrische Gruppe weist noch andere höchst bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten auf: Erscheinungen, durch die sie sich von den übrigen Denkmälern der altchristlichen Architektur entschieden abhebt und die auf mehr als einem Punkte eine überraschende, völlig unerwartete Ueberleitung zu viel später erst im Abendland auftretenden Motiven darstellen.

Das Charakteristische dieser syrischen Gruppe lässt sich in folgende Punkte zusammenfassen.

Im allgemeinen zeichnen sich die Formen durch Massenhaftigkeit und Derbheit, die Profile durch Stumpfheit aus: beides war durch den exclusiven

---

[1] Sepp Meerfahrt nach Tyrus (Lpz. 1879) S. 209.

[2] Vgl. noch Hübsch S. 75; Taf. 31 [3]. — Bädeker a. a. O. S. 446.

Steinbau und die Unkenntniss der feineren Formen, welche die Holzsculptur mit sich brachte, bedingt. Demgemäss ist die äussere Erscheinung der Bauwerke ernst, ruhig. Man sucht den imposanten Eindruck derselben durch wirksame Façaden zu verstärken, die sich in einer gewölbten Vorhalle und in Säulenloggien öffnen. Thüren und Fenster haben bald geraden Sturz, bald sind sie in Rundbogen geschlossen. In der Behandlung der Apsis tritt uns eine merkwürdige Ungleichheit entgegen. Entweder ummantelt man sie völlig



Fig. 273. Grundriss der Kirche zu Suwede. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

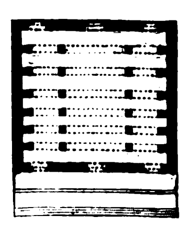


Fig. 274. Grundriss der Basilika zu Schakka. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

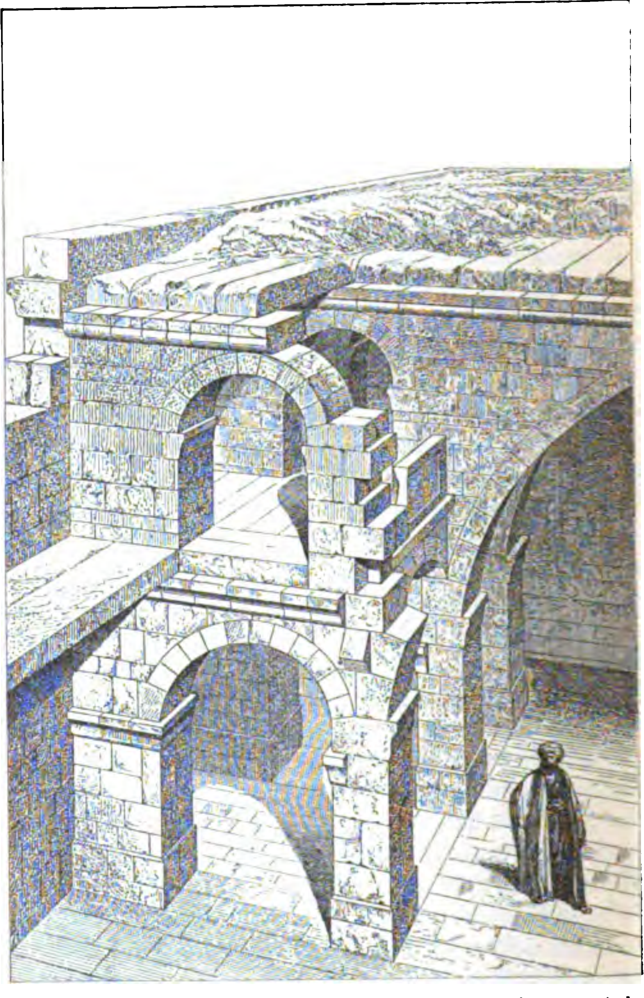


Fig. 275. System der Basilika von Schakka. (Nach de Vogüé Syrie centrale.)

oder man stellt sie mit Absicht heraus, indem man, ganz im Gegensatz zu der sonst bei der altchristlichen Basilika herrschenden Einfachheit und Schmucklosigkeit des Aussenbaues, ihre Aussenflächen durch Rundbogen und Colonnetten belebt und sich auf diese Weise der in der romanischen Baukunst des Rheines beliebten Entwicklung nähert. Das herrschende Ornament sind der Akanthus und die Weinrebe, deren symbolisch-christliche Bedeutung hier wie in Ravenna durch das Monogramm Christi, durch Vasen mit Pfauen u. s. f. angedeutet oder gehoben ist. Mit solch ornamentirten Gesimsbändern werden jetzt auch

die Bogen umrahmt. Noch weiter als durch all die angeführten Details entfernt sich aber die syrische Architektur von der übrigen altchristlichen, und noch mehr nähert sie sich dem Mittelalter dadurch, dass die strenge Behandlung des Capitells ganz verlassen wird. Die Antike verliert hier ihre massgebende Bedeutung, und schon begegnet man den wie vom Wind bewegten Capitellformen des Mittelalters.

Wir stellen in Kürze die wichtigsten der von de Vogüé ausgegrabenen basilikalen Anlagen zusammen.

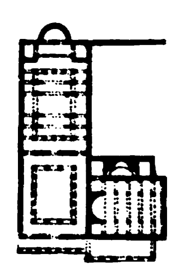


Fig. 276. Grundriss der Kirche zu Kennuat. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Einschiffig ist die Kirche zu Babuda (5. Jahrhundert); ihr ist eine Vorhalle vorgelegt; die Apsis ist halbkreisförmig; über dem aus drei rundbogigen Arcaden gebildeten Eingang ist eine Säulenloggia angebracht [1]. Fünfschiffig ist die Säulenbasilika von Suwede (Grundriss Fig. 273); sie hat eine fünfschiffige Vorhalle, der Chor besteht aus einer Verlängerung des Mittelschiffs mit angelegter Hauptapsis; auch die beiden inneren Seitenschiffe setzen sich in Nebenapsiden fort [2]. Alle übrigen Basiliken sind dreischiffig. Es fehlt die Apsis in Behio (Säulenbasilika mit Vorhalle; Grundriss Fig. 239) [3] und in Schakka (Fig. 274 u. 275), welch letztern höchst einfachen Bau de Vogüé ohne Grund für eine ursprünglich profane Basilika hält und bereits dem 2.—3. Jahrhundert zuschreibt. Immerhin wird sie eine der frühesten der hier in Betracht kommenden Kirchen sein; schon hier bemerkt man die Beseitigung der antiken Gebälkordnung, die un-

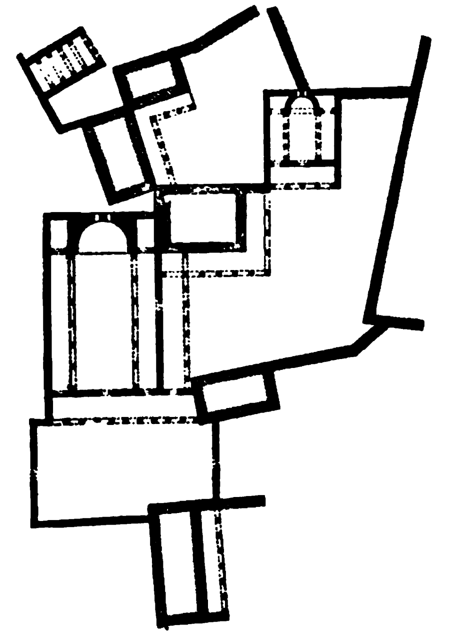


Fig. 277. Baugruppe zu Kerbet-Has.

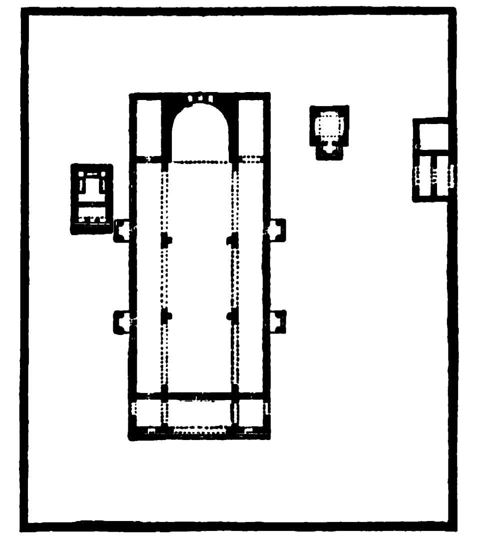


Fig. 278. Grundriss der Kirche zu Ruweha.

(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

mittelbare Verbindung von Säulen und Bogen [4]. Das Ineinandergreifen von Säulen und Pfeilern beobachtet man wieder bei den beiden mit je einer Apsis ausgestatteten Basiliken von Kennuat (Grundriss Fig. 276) [5]. Einen Thurm

[1] De Vogüé pl. 67. [2] Pl. 19 [2]. [3] Pl. 137. 138. [4] Pl. 6. 15. 16. [5] Pl. 19 [1].

neben der Façade hat die der Basilika in Schakka ähnliche, aber eine Apsis aufweisende Kirche zu Tafkha[1]. Kerbet-Has hat Atrium (?) und Vorhalle und die Apsis zwischen zwei oblonge Ausbauten eingemauert (Grundriss Fig. 277)[2]. Gleich dieser Kirche zeichnet sich die zu El-Barah durch bedeutende Anbauten aus[3]. Bei dieser Basilika liegt die halbrunde Hauptapsis zwischen zwei quadratischen Exedren innerhalb der viereckigen Umfassungsmauern; die Vorhalle fehlt auch hier nicht. Unter den Anbauten bemerkt man eine das Schema der Hauptkirche wiederholende Kirche und eine kleine viereckige Kapelle mit Apsis. Has[4] hat eine äussere Säulenvorhalle und eine grosse viereckige Exedra nebst zwei quadratischen Ausbauten. In Ruweha[5] liegt die weit gezogene Apsis ebenfalls innerhalb der viereckigen Umfassungs-

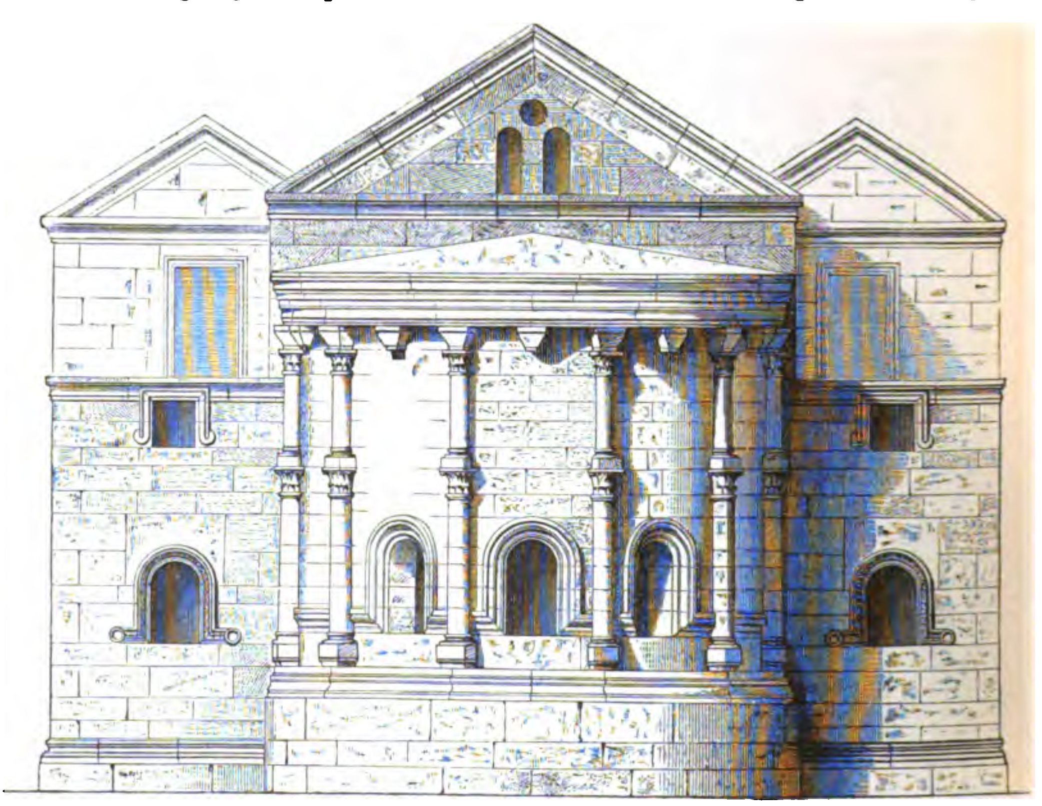


Fig. 279. Apsis der Basilika von Kalb-Luseh.

mauern zwischen zwei oblongen Ausbauten, in denen sich die Abseiten fortsetzen (Grundriss Fig. 278). Die Querbogen des Mittelschiffes steigen über Pfeilern auf (5. Jahrhundert). Eine ganz ähnliche Disposition hinsichtlich der Exedren wiederholt sich in Deir-Seta[6] und Bakusa[7]. In der Pfeilerbasilika zu Kalb-Luseh[8] tragen in weitesten Abständen kurze, massive Pfeiler mit hohen Sockeln und Kämpfern die weitgesprengten Bogen (Grundriss Fig. 240). Die Vorhalle ist dreigetheilt. Die halbkreisförmige Apsis stellt hier das glänzendste Beispiel einer der romanischen Architektur des 12. Jahrhunderts vorauseilenden oder vielmehr eine ihrer glänzendsten Bildungen vorweg-

[1] De Vogüé pl. 17. [2] Pl. 59. 61. [3] Pl. 60. [4] Pl. 65. 66. [5] Pl. 68. 69. [6] Pl. 116. [7] Pl. 118. 119. [8] Pl. 122—129.

nehmenden Entwicklung dar: einmal durch reichere Behandlung der Fensterbildung, dann durch die in zwei Reihen übereinander gestellten Säulchen, die ein leichter Abacus trennt und auf deren Kämpfern das Dachgesims ruht (Fig. 279). In Turmanin[1], einer im Grundriss der Basilika von Bakusa ganz ähnlichen Anlage des 6. Jahrhunderts (Grundriss Fig. 238), ist der wenn auch schwerfällige Façadenbau mit seiner prächtigen Loggia über dem Portal höchst bemerkenswerth (Fig. 280). S. Simeon Stylites in Kalat-Seman (Grundriss Fig. 281)[2] bildet einen Complex bedeutender Anlagen. Der Mittelpunkt derselben ist ein Oktogon, an welches nach den vier Himmelsgegenden vier dreischiffige Säulenbasiliken anstossen. Von diesen hat die östliche drei

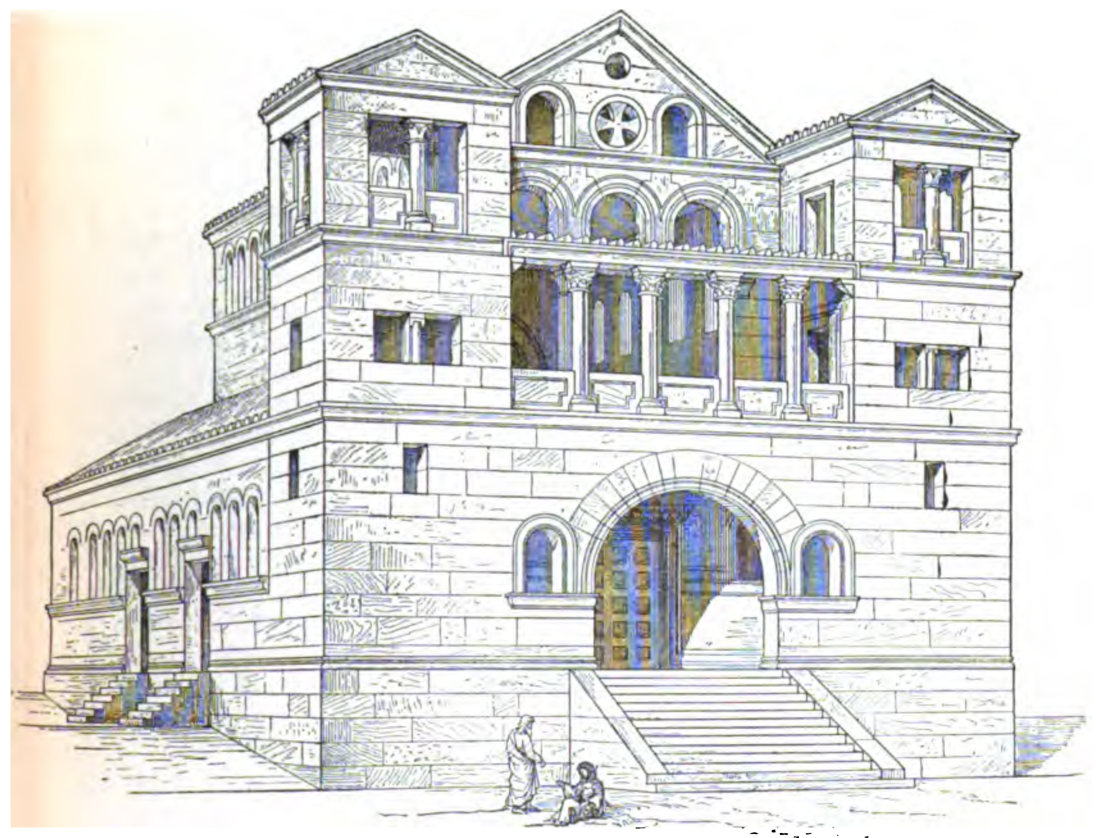


Fig. 280. Westseite der Kirche zu Turmanin.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

halbkreisförmige Apsiden und keine Vorhalle; in den übrigen fehlt die Apsis. Der Apsis der östlichen Basilika nahe, durch ein Oblongum getrennt, liegt eine sehr kleine Basilika von demselben Grundriss wie die von Bakusa.

IV.

Die Basilika war die vornehmste Bauform, deren sich die christliche Gemeinde für ihre gottesdienstlichen Zwecke bediente. Aber sie war nicht die einzige. Seit den Tagen Constantins begegnen wir ausser dem Langbau

Der Centralbau.

[1] De Vogüé pl. 130—136. [2] pl. 139—150.

auch dem Centralbau, d. h. einer Anlage, bei welcher die Gruppirung sich nicht nach der Längenachse, sondern um einen Mittelpunkt oder um mehrere von diesem ausgehende Achsen vollzieht[1]. Dahin zählen sowol die im Grundriss kreisförmigen als die mehreckigen (polygonalen) Bauten. Wenn die altchristliche Kirche den Langbauten für ihre gottesdienstlichen Versammlungen den Vorzug gab, so hatte sie dafür ohne Zweifel sowol technische als rituelle Gründe. Erstere mochten hauptsächlich aus der Schwierigkeit und Kostspieligkeit der Ueberdeckung von Centralbauten hergeleitet sein; letztere ergaben sich zwar auch daraus, dass man ganz gewiss nur ungern den Altar so stellte, dass ein Theil der Gläubigen dem fungirenden Priester den Rücken zuwenden musste. Doch scheint gewiss, dass schon die Erinnerung an die Inneneinrichtung des Tempels zu Jerusalem wie selbst diejenige der heidnischen Tempel mit ihrer vom Volke möglichst zurückliegenden *Cella* dem Longitudinalbau den Vorzug sichern musste.

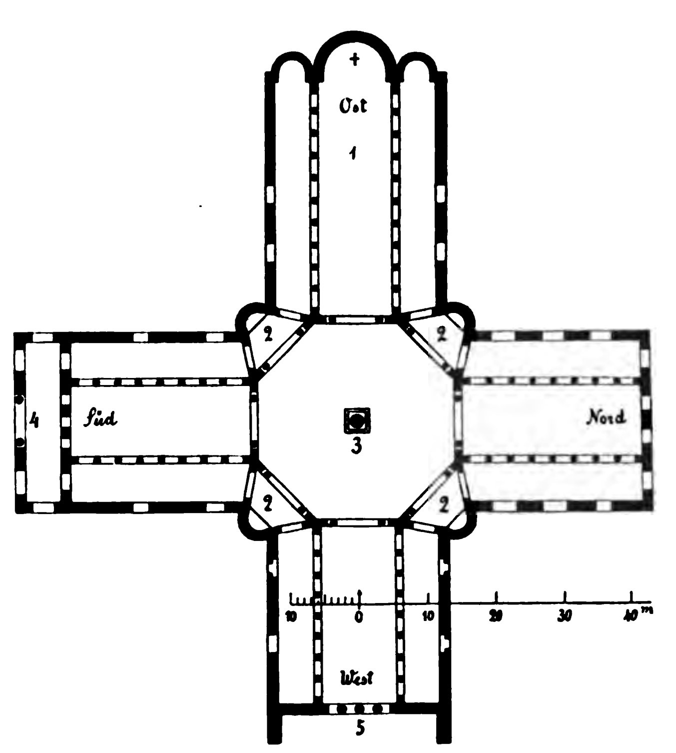


Fig. 281. Grundriss von S. Simeon Stylites zu Kalat-Seman.

Man hat den Ursprung des Centralbaues im fernsten Orient gesucht. Indessen hat die von Unger vorgeschlagene Ableitung des christlichen Kuppelbaues von den buddhistischen Heiligthümern oder der diese angeblich nachahmenden sassanidischen Palastbauten keinen Anklang gefunden. Jene indischen Topes oder Stupas sind Steinmassen ohne Innenraum; bei unseren christlichen Anlagen ist der Innenraum das die Construction Bestimmende[2]. Heute kann nicht mehr zweifelhaft sein, dass letztere eine einfache Herübernahme der römischen profanen Rotunden und Polygonalbauten sind. Diese waren für einen doppelten Zweck in Anwendung gekommen: wir treffen sie als Grabmäler und als Baderäume bezw. Schwimmteiche der Thermen. Dass sich die Christen ersterer Form auch für ihre Grabzwecke bedienten, ist ohne weiteres verständlich. Mir scheint, auch die Ab-

[1] Vgl. C. E. Isabelle Les édifices circulaires et les dômes. Paris 1855. — Hübsch a. a. O. — Unger Die Bauten Constantins d. Gr. am heiligen Grab (auch in Benfey's ‚Orient und Occident' Bd. II). — Le rovine di Roma. Studj del Bramantino (Bartol. Suardi), ed. Monberi, Milano 1875. — Holtzinger a. a. O. S. 94 f. — Dehio und Bezold I 18 f.

[2] Unger in Ersch und Grubers Encykl. I 84 f. Siehe dagegen Schnaase in der Zeitschrift für bildende Kunst III 139. — Real-Encykl. I 197.

leitung der Taufkirchen von den kreisförmigen Piscinen der Thermalanlagen unterliegt keiner Schwierigkeit. Essenwein (S. 51) macht freilich dagegen geltend, dass es ja auch rechteckige Wasserbehälter gab und dass darum der Hinweis auf die antiken Nymphäen nicht genüge. Er meint, es müsse hier noch ein idealer Grund obgewaltet haben, und er erblickt denselben darin, dass laut Röm. 6, 3—4 und 1 Kor. 15, 29 bei der Taufe an das Grab Christi gedacht worden wäre. Das ist nicht ausgeschlossen, aber der Vortheil, welcher sich bei dem Ritus der Taufe aus der centralen Anlage ergibt, ist so in die Augen springend, dass es keiner weitern Erklärung bedarf, wenn man vorzugsweise oder ausschliesslich zu dieser griff. Nur sie machte den Zugang zu dem Taufbecken (dem *Fons baptismi*, der *Piscina*) den Täuflingen wie den übrigen bei der Taufe betheiligten Personen — und deren waren bei den Collectivtaufen sehr viele — leicht und bequem. Auch hier hat der Cultus das Cultusgebäude wesentlich bestimmt.

Aber die Adoption der Centralanlage beschränkt sich nicht auf die beiden angegebenen Zwecke. Wenigstens in einigen, wenn auch seltenen Fällen, kam sie auch für die Gemeindekirche in Anwendung, sowenig bequem sie auch zu diesem Zwecke erscheinen musste. Der Grund zu dieser Erscheinung wird darin zu suchen sein, dass die Rund- und Polygonalbauten mit ihrem Kuppelgewölbe eine in ästhetischer Hinsicht höchst anziehende Lösung darstellten; mit und bei ihnen waren Lichteffecte und die Herstellung eines künstlerischen Ensemble's möglich, wie keine andere Bauform sie aufwies, und es musste sich also bei prachtliebenden Bauherren allerdings die Versuchung einstellen, den Centralbau auch für die Gemeindekirche nutzbar zu machen. Im Verfolg dieses Bestrebens gelangte man zu einer Combination des Langhaus- und Kuppelbaues, wie sie sich in der byzantinischen Kunst des justinianischen Zeitalters darstellte. Das war das letzte Wort und die höchste Leistung der altchristlichen Architektur.

In der Entwicklung, welche der Centralbau zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert genommen, bildete die Bedeckung desselben mit dem Kuppelgewölbe die hauptsächlichste Schwierigkeit, aber für den Techniker auch das anziehendste Problem. Bei den einfachen Rundbauten, wie S. Costanza in Rom, St. Georg in Thessalonich, wie S. Petronilla (ehedem beim Vatican, wol als Theodosisches Mausoleum gegründet), S. Andrea (ebenfalls beim Vatican, durch Symmachus [498—514] erbaut), war die Bedachung durch eine halbkugelförmige Kuppel leicht hergestellt. Aber die reine Rotunde erwies sich bei dem Fehlen jeder Beziehung des gemeinsamen Raumes zum Altar und beim Mangel jeder festen Abgrenzung für die einzelnen Classen der Gläubigen am wenigsten geeignet für christliche Cultzwecke, und so ging man frühzeitig zu der gegliederten Centralanlage über und ersetzte den Rundbau durch das Polygon. Um eine genügende Beleuchtung herbeizuführen, wurde der Mittelraum über die ein- oder zweigeschossigen Umgänge erhöht. Es ergab sich nun aber die Schwierigkeit, die kreisförmige Grundlage der Kuppel mit dem Polygon zu verbinden, ein Problem, welches auf sehr verschiedenen Wegen gelöst wurde. Die antike Architektur bot zunächst eine Lösung dieser Aufgabe in der sogen. Hängekuppel, wie sie bei dem Tempel der Minerva Medica in Rom versucht worden war. Es bedurfte zur Ueberleitung von dem Tambour zu der Kuppel besonderer Vorrichtungen, welche durch Ueberkragung oder Wölbung hergestellt wurden (der sogen. Pendentifs). ,In der Minerva Medica erheben sich aus den einspringenden Ecken breite, aus fünf mit Platten durch-

schossenen Backsteinschichten construirte Gurten, welche wol bis zu einem Scheitelring geführt waren. Ueber den Scheiteln der doppelten, durch die ganze Mauer durchsetzenden Fensterbogen erhebt sich mitten auf jeder Seite des Zehnecks ein zweites System von je zwei Gurten, die nur bis zur halben Höhe der Kuppel geführt und durch kleine Halbkreisbogen miteinander verbunden sind. Alle diese Gurten sind durch eine Reihe von Horizontalringen aus Platten verspannt und bilden zusammen das Gerippe der Kuppel. Die Räume zwischen Gurten und Ringen sind mit Gussmauerwerk ausgesetzt. Der Seitenschub der Kuppel ist durch diese Anordnung auf die zehn Ecken geleitet, welche dementsprechend durch Strebepfeiler verstärkt sind.' . . . ,Das ganze System der Druckvertheilung in der mittelalterlichen Gewölbetechnik ist hier wieder ausgesprochen oder im Keime vorhanden, wie bei den Kreuz- und Tonnengewölben. Man darf nur die Rippen aus den Gewölbeflächen vortreten lassen, sie entsprechend profiliren, die Strebepfeiler mehr sprechen lassen und sie formal ausbilden, um aus diesen römischen Constructionen das fertige Princip der gothischen zu erhalten'[1].

Ich habe diese Aeusserung eines ausgezeichneten Technikers hier wiederholt, weil die Bedeutung der in der Minerva Medica unternommenen Lösung für den Gewölbebau des Mittelalters in der That eine viel grössere sein dürfte, als bisher angenommen wurde. Diese Lösung, welche die Weite der Kuppelwölbung der Diagonale des Polygons gleichsetzte, hatte den Nachtheil, dass die über dem Durschneidungspunkte senkrechter und gekrümmter Flächen übrigbleibende Wölbung keine volle Halbkugel bildete, sondern eine gedrückte, verkürzte Gestalt bot. Um diesem Uebelstand zu begegnen, griff man anderwärts zu der polygonen Kuppel (dem sogen. Klostergewölbe), in welcher sich die verticalen Mauerwände gewissermassen nur fortsetzen. Der Architekt von S. Lorenzo in Mailand hat diese Kuppelconstruction über seinem achteckigen Raume gewählt, für die in der römischen Profanarchitektur bisher keine Vorbilder nachgewiesen sind und die sich später dann wieder in dem Battistero und dem Dom zu Florenz wiederholt.

Hatte die Hängekuppel das Polygon durch einen weiteren Kreis umschrieben, so versuchte man im Orient (schon in Bauwerken des Haûrân) das Problem durch Einschreibung eines inneren Kreises in das Polygon zu lösen. Der ravennatische Architekt von S. Vitale füllte bei Aneignung dieser Bedeckung die entstehenden Winkel durch Nischengewölbe aus. In der Ueberdeckung halbkreisförmiger Wandnischen boten die grossen Exedren der antiken Baukunst reichliche Vorbilder. Noch vollkommener muss das Kuppelgewölbe von S. Sergius und Bacchus in Constantinopel (527) erscheinen, einer Kirche, welche sich durch ihre quadratischen Umfassungsmauern dem basilikalen Schema nähert. Hier ist der achteckige Mittelraum durch acht Pfeiler umgrenzt und an den vier Diagonalseiten durch vier Ausbauten gestützt, während die den Axen entsprechenden Seiten eine geradlinige Säulenstellung aufweisen. Das Oktogon wird zwar auch hier durch Wölbungen in den Winkeln in die Kuppel übergeleitet wie bei S. Vitale, wird aber durch Ausschnitte derselben Kugel bewirkt, so dass also zwei Kuppelgewölbe entstehen. Die glanzvollste Leistung aber bezeichnet der byzantinische Kuppelbau in der

[1] Handb. d. Archit. II 2 (Durm Baukunst der Etrusker und Römer) S. 193. Man vgl. für die Entwicklung der Kuppelgewölbe die vortrefflichen Untersuchungen R. Rahns Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christl. Central- und Kuppelbaues. Lpz. 1866. Ferner Schnaase a. a. O. III [2] 150. Essenwein a. a. O., und Durm a. a. O. S. 165.

Hagia Sophia. Auf einem Unterbau, der sich als eine abgeschnittene Halbkugel mit der Diagonale des Pfeilerquadrats als Durchmesser darstellt, erhebt sich das eigentliche, etwas gedrückte Kuppelgewölbe, dessen obere Calotte durch 40 kleine Strebepfeiler gestützt wird. Diese treten schräg ansteigend nach aussen vor und sind durch Rundbogen verbunden, zwischen denen die der Kirche Licht und Luft zuführenden Fenster stehen.

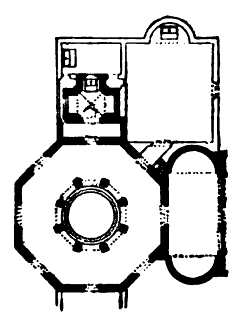


Fig. 282. Grundriss des Baptisteriums des Lateran in Rom.

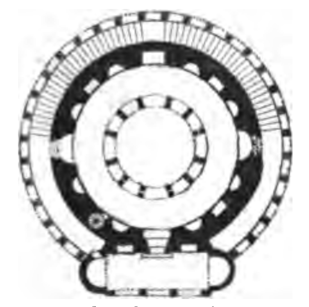


Fig. 283. Grundriss von S. Costanza bei Rom.

(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

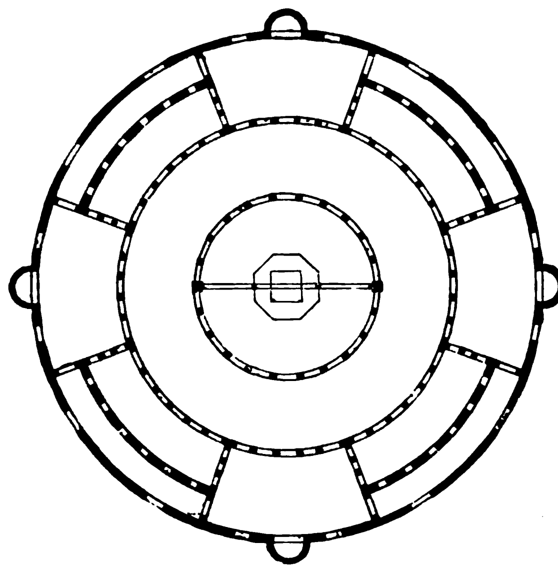


Fig. 284. Grundriss von S. Stefano Rotondo in Rom. (Nach Rahn.)

Aus der Statistik der Centralbauten[1] können wir nur das Wichtigste herausheben.

Rom. In Rom gehören der constantinischen Zeit noch drei Denkmäler an: das lateranensische Baptisterium, ein später umgebautes Oktogon, an das sich später die Sage von Constantins Taufe knüpfte (Grundriss Fig. 282)[2]; S. Costanza, ein Rundbau, Annexe von S. Agnese, über dessen Geschichte und dessen Mosaiken wir anderwärts zu sprechen haben werden (Grundriss Fig. 283)[3]; S. Pietro e Marcellino, mit dem ehemaligen Mausoleum der Helena (Torre Pignattara vor Porta Maggiore an der Via Labicana)[4]. Bei S. Peter entstand wahrscheinlich als Theodosisches Mausoleum die Rundkirche S. Petronilla, die auf diesen Namen erst unter Stephan II geweiht wurde, und zu gleicher Zeit ein anderer, östlich gelegener Rundbau, den Papst Symmachus auf den Titel des hl. Andreas weihte (s. S. 254)[5]. Weitaus das wichtigste Denkmal Roms ist in dieser Hinsicht S. Stefano Rotondo auf dem Caelius, ein grossartiger Bau, der aus einem System concentrischer Kreise mit zwei aufeinander stehenden verticalen Hauptachsen besteht (Fig. 284

[1] Vgl Real-Encykl. I 201. — Dehio I 24 f.

[2] Ciampini De aedif. p. 27. — Isabelle l. c. pl. 28—31. — Hübsch S. 5, Taf. 7—8. — Gally Knight Italy I Taf. 5. — Rahn S. 52. — Dehio S. 33.

[3] Ciampini l. c. p. 130, tav. 29. — Hübsch S. 4, Taf. 7[1]. 8[1]. — Müntz in Rev. arch. 1878. — Armellini in Bull. 1880, p. 61. 65. — Dehio S. 34.

[4] Isabelle Parall. pl. 63. — Canina Ricerche p. 96.

[5] Ciampini p. 88. — De Rossi Bull. 1863, p. 55; 1874, p. 31. — Dehio S. 24. — Bunsen Beschreibung der Stadt Rom II 1, 131. — Hübsch S. 5, Taf. 9[1]. 3[1].

u. 285). Der Mittelraum ist von 22 ionischen Säulen mit geradem Gebälk getragen. Den Hauptachsen entsprechend gehen von dem zweiten Kreise aus vier Kreuzarme nach der äussern Umfassungsmauer. Von der Geschichte dieser Kirche wissen wir nur, dass sie Papst Simplicius (468—483) consecrirt hat; ihre Entstehung aber ist sehr controvers. Die älteren Archäologen sehen in ihr eine ursprünglich profane Gründung; erst Bunsen [1] hat sie als von vorneherein altchristlich erklärt, Hübsch [2] sah in ihr den Hauptbeleg für die grossartige erfinderische Phantasie der altchristlichen Baumeister. Dehio (S. 40) findet Mauertechnik und Formbehandlung der Zeit des Simplicius entsprechend und sieht in ihr eine auf die Stephanskirche in Jerusalem zurückweisende Stiftung der Placidia, der Gemahlin des Kaisers Olybrius, die um 472 kurze Zeit in Rom zubrachte. Rahn (S. 53) stimmte der Auffassung Hübschs bei, und



Fig. 285. Inneres von S. Stefano Rotondo in Rom.

auch de Rossi [3] trat energisch für den christlichen Charakter des Gebäudes und seiner Entstehung im 5. Jahrhundert ein, bis dann schliesslich Lanciani kam, um wiederum den ‚Sphinx des Caelius‘ als ein profanes Werk wahrscheinlich des ausgehenden 4. Jahrhunderts, vermuthlich ursprünglich eine Markthalle *(Macellum)*, zu erweisen [4]; Duchesne, der früher de Rossi in dieser Sache beigetreten [5], erklärte sich jetzt damit einverstanden [6].

Ausserhalb Roms weist Italien an altchristlichen Baptisterien auf: die

[1] Bunsen Beschreib. d. Stadt Rom III 1, 496.

[2] Hübsch S. 36, Taf. 16 [3—16].

[3] De Rossi La bas. di S. Stefano Rot., il monast. di S. Erasmo e la casa de' Valerii sul Celio (Doc. di stor. e di dir. vol. VII. Roma 1886).

[4] Lanciani in ‚Monumenti antichi dell'Accad. de' Lincei‘ 1891.

[5] Duchesne Lib. pontif. I 249.

[6] Duchesne im Bulletin critique 1891, p. 216.

Achtecke in Aquileja[1]; Ascoli[2]; Florenz (S. Giovanni)[3]; Ravenna (S. Maria in Cosmedin, das arianische Baptisterium[4]; das katholische Baptisterium S. Giovanni in Fonte, nicht, wie man früher gewöhnlich annahm, von Bischof Ursus begründet und von Bischof Neo [449—452] erst ausgeschmückt, sondern, wie Corrado Ricci[5] nachgewiesen hat, durch Umwandlung des oktogonalen Hauptsaals der neben der Ursanischen Basilika liegenden Thermen gewonnen)[6]. An Rotunden sind zu nennen die Taufkirche zu Nocera (S. Maria Maggiore; ob noch aus dem 4. Jahrhundert?)[7]. Ein Sechzehneck, mit Kreuzarmen, von dem fraglich ist, ob es ins christliche Alterthum hinaufreicht, ist S. Angelo in Perugia[8]; Dehio[9] hält es für eine dem 6. Jahrhundert angehörende Nachbildung von S. Stefano Rotondo. Derselbe hält auch[10] das Baptisterium S. Giustina zu Padua für altchristlich; es ist ein kreuz- Uebriges Italien.

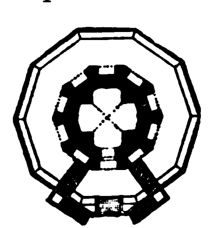


Fig. 286. Grundriss des Grabmals Theoderichs in Ravenna. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

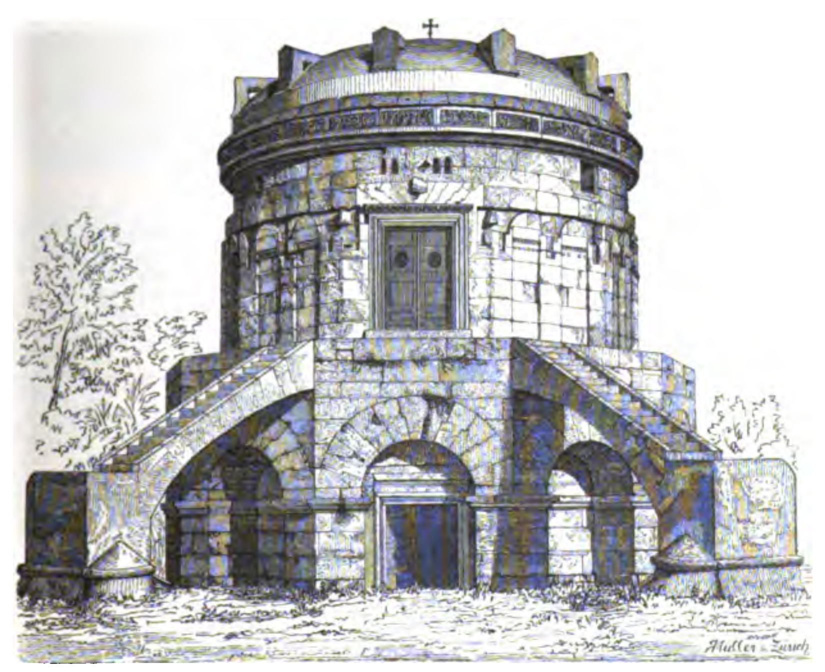


Fig. 287. Grabmal Theoderichs zu Ravenna.

förmiger Bau, mit einer achteckigen Kuppel über dem quadratischen Mittelraum. An Grabkirchen der Zeit besitzt Ravenna ausser dem schon erwähnten

[1] Hübsch Taf. 3. 4[10].

[2] Schulz Unteritalien Taf. 51[1. 2].

[3] Von den meisten neueren Kunstforschern ins 11. Jahrhundert gesetzt, von Cicognara, Hübsch u. A. für ein Werk des 5.—6. Jahrhunderts gehalten. — Isabelle l. c. — Schnaase IV 440 f. — D'Agincourt l. c. pl. 63. — Hübsch Taf. 18[8–15].

[4] Hübsch S. 63. — Dehio I 24.

[5] Monum. Ravennat. Bol. 1890.

[6] Vgl. noch Isabelle Édif. pl. 42. Rahn a. a. O. S. 70. Hübsch S. 29, Taf. 13. 15. 29[4. 5]. Dehio I 25, Taf. 3[7. 8]. 37.

[7] Isabelle Édif. p. 87, pl. 39. — Kugler a. a. O. I 391. — Hübsch Taf. 17 f. — Schulz Unteritalien II 218. — Rahn a. a. O. S. 51. — Dehio I 34, Taf. 8[3. 4].

[8] Hübsch S. 98, Taf. 47[3–7].

[9] I 42, Taf. 11[3–5].

[10] I 45.

Grabmal des Königs Theoderich (Fig. 286 u. 287)[1] in S. Nazario e Celso das berühmte Mausoleum der Galla Placidia (um 450 gebaut; Fig. 288), wo eine Kuppel über quadratischer Grundfläche geschaffen ist, während die Kreuzarme mit Tonnen überwölbt sind. Der Bau erinnert stark an die Apostelkirche zu Mailand[2]. Madonna della Tosse in Tivoli, ein zweistöckiger Saal, wird bald dem 4. bald dem 7. oder 8. Jahrhundert zugeschrieben[3].

Von grösseren, als Gemeindekirchen dienenden Centralbauten gehören der alte Dom zu Brescia, mit seiner durch acht Pfeiler gestützten Kuppel über dem Mittelraum[4], und S. Fosca in Torcello (Uebergang vom Viereck zum runden Ansatz der Kuppel mittelst doppelter, nischenartiger Zwickelbögen[5]; Fig. 289, Grundriss oben Fig. 267) schon dem Mittelalter an (Anfang des 7. Jahrhunderts und 9.—11. Jahrhundert). Dagegen besitzen wir zwei höchst

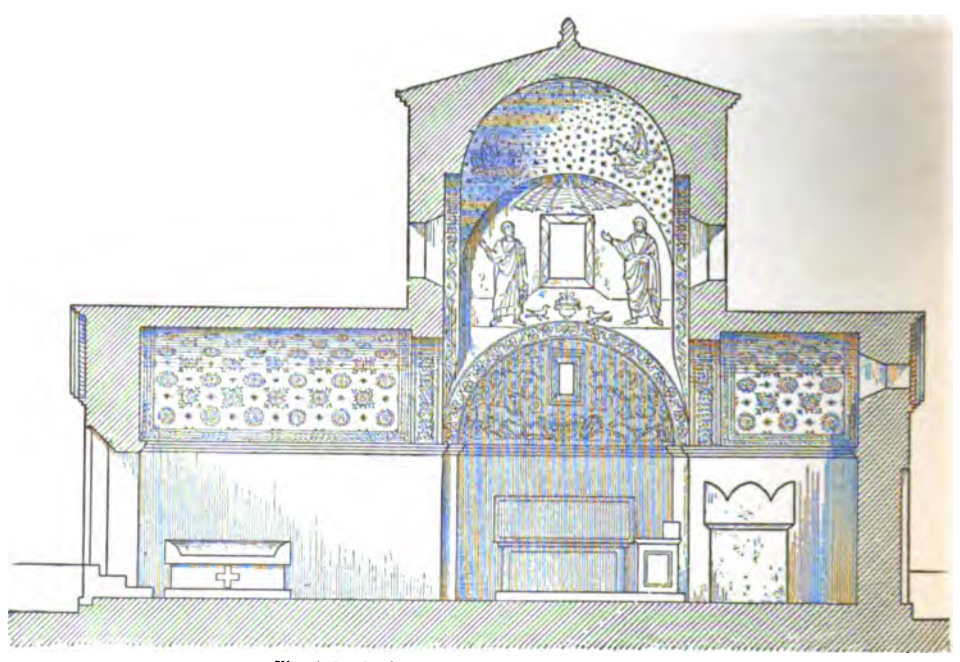


Fig. 288. Grabmal der Galla Placidia zu Ravenna.
(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

bedeutende Bauwerke dieser Gattung in S. Lorenzo Maggiore in Mailand und S. Vitale in Ravenna. Ueber den ursprünglichen Charakter von S. Lorenzo gehen auch heute noch die Ansichten auseinander (Grundriss Fig. 290). Kugler hat die Kirche für ein ursprünglich römisch-profanes Werk gehalten, v. Quast und Hübsch haben sie als christliche Schöpfung erklärt[6], Dartein[7] sie dem 6. Jahrhundert zugeschrieben, nachdem zuerst

Ravenna.

[1] Gally Knight l. c. I, Taf. 8. — Hübsch S. 65, Taf. 21. 24. — Dehio Taf. 11. — Essenwein a. a. O. S. 102 f., Fig. 155 u. 156.

[2] D'Agincourt l. c. pl. 15. — v. Quast a. a. O. Taf. 2—6. — Hübsch S. 31, Taf. 13. 15. 27. — Gally Knight l. c. I, Taf. 6. — Dehio I 45, Taf. 12[4, 5].

[3] Isabelle Édif. p. 69, pl. 24[5–8]. 53. — Dehio I 24, Taf. 1[11].

[4] Hübsch S. 88, Taf. 36. — Dehio I 35, Taf. 7[6].

[5] Hübsch S. 94, Taf. 28[22]. 39[10–13]. — Dehio I 48, Taf. 13[13, 14].

[6] v. Quast Ravenna S. 34. — Hübsch S. 40, Taf. 13—15. — Kunstblatt 1854, S. 442 f.

[7] Dartein Étude sur l'architecture lombarde (Paris 1865) p. 3.

ein Saal des ihr vorausgehenden antiken Baues geweiht worden sei. Jak. Burckhardt und neuestens Dehio [1] halten an dem antiken Ursprung des Baues fest. Letzterer sieht einen Beweis dafür auch in der Orientirungsachse der Kirche, die genau auf die 54 *m* von der Façade entfernt stehende römische

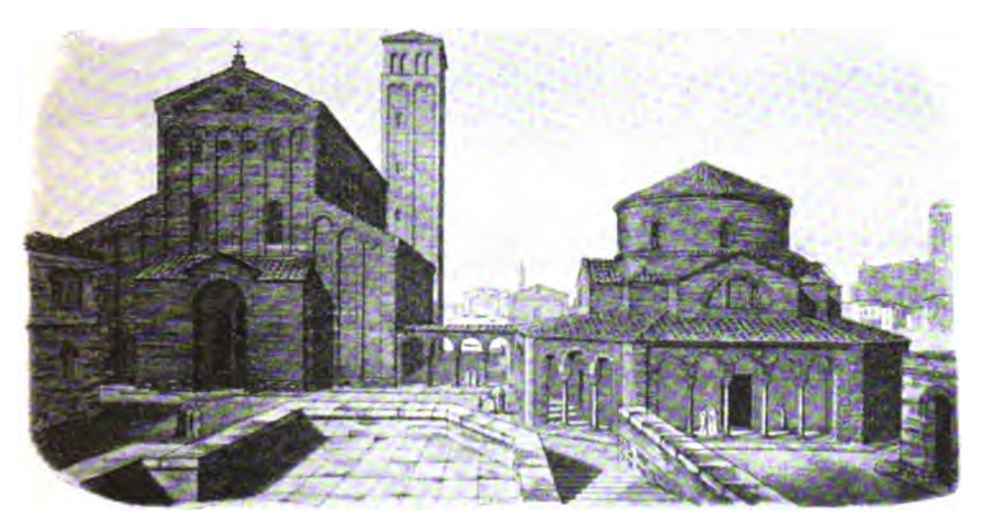


Fig. 289. Dom mit S. Fosca in Torcello. (Nach Hübsch.)

Colonnade trifft. Allem Anschein nach haben nach dem Brande von 1071, der die alten Malereien und Mosaiken zerstörte, und nach dem von 1121 in stärkerem Umfange, als man früher glaubte, Restaurationen der romanischen

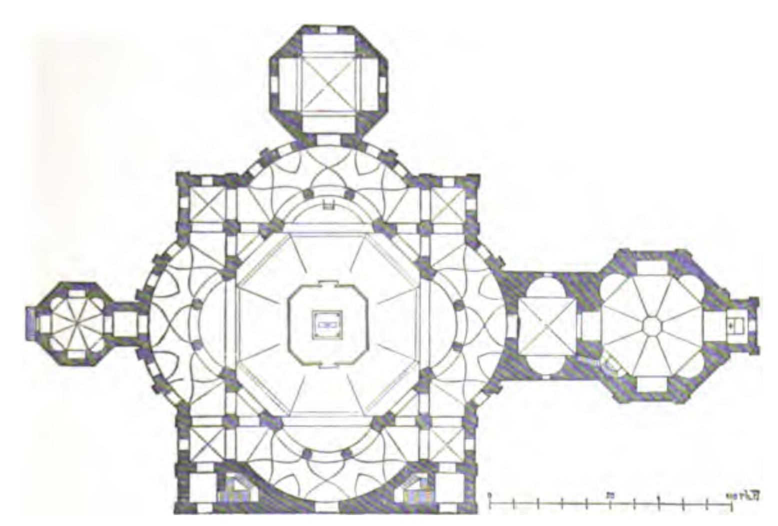


Fig. 290. Grundriss von S. Lorenzo in Mailand. (Nach Rahn.)

Zeit an den Umfassungsmauern sich geltend gemacht. Nachdem 1573 die Kuppel eingestürzt war, leiteten Tibaldi und Bassi den Neubau. Das Mittelschiff bildet ein unregelmässiges Oktogon, in dessen Ecken acht Pfeiler bis

[1] Dehio I 49, Taf. 14².

25 *m* Höhe emporsteigen. Dieselben sind durch Rundbogen verbunden, über denen sich ein im Durchmesser 25 *m* weites Kuppelgewölbe erhebt. Nach aussen treten vier halbrunde Exedren hervor, welche sich unten in drei Rundbogen öffnen, im oberen Stockwerk gleiche Arcaden über kleinen Säulen haben. Der Bau hat nicht mit Unrecht die Aufmerksamkeit der grossen Meister der Renaissance auf sich gezogen: Lionardo da Vinci hat ihn gezeichnet und Bramante ist durch ihn in seinen Leistungen auf dem Gebiete des Centralbaues angeregt worden. ‚In spröden Einzelformen, ohne den Reiz harmonischer Färbung, stumpf und kalt muthet der Raum den eintretenden Beschauer an; doch je mehr er sich in die Betrachtung vertieft, je mehr sich ihm in der Bewegung das Bild belebt, je mehr er sich der reichen und doch allenthalben klaren Perspective, der wohlerwogenen Verhältnisse bewusst wird, desto höher steigt die Bewunderung, die Liebe. Es ist die stille Grösse vollendeter Raumentfaltung, welche über alle Mängel der Ausführung hinweg ihren sieghaften Zauber walten lässt.‘ [1]

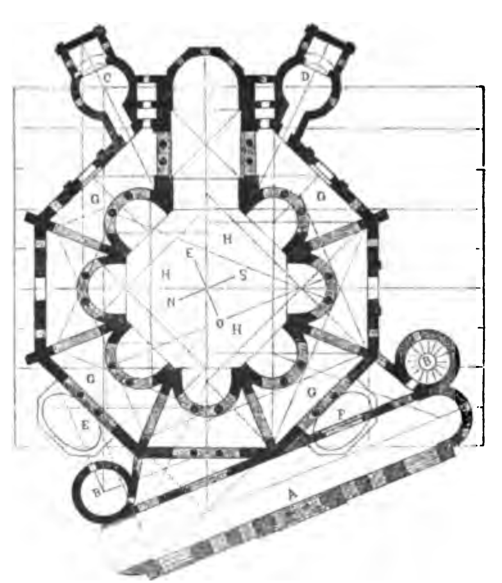


Fig. 291. Grundriss von S. Vitale in Ravenna.

Neben S. Lorenzo entstanden wol schon im 5. Jahrhundert, genau in den Achsen der Kirche, drei alte Kapellen: S. Sisto, S. Ippolito und S. Aquilino.

S. Vitale in Ravenna (Fig. 291 u. 292) wird gewöhnlich als die Hauptschöpfung byzantinischer Architektur in Italien dargestellt (‚nach Anlage und Detail völlig byzantinisch‘, Dehio) und gar auf Justinian und seinen Feldherrn Narses zurückgeführt. Thatsache ist, dass die Kirche auf Anlass des Bischofs Ecclesius (524—534), und zwar noch unter Theoderich d. Gr., begonnen wurde. Die Bauleitung hatte der Schatzmeister der ravennatischen Kirche, Iulianus Argentarius, wie das durch den Liber pontificalis und die Inschriften ausgiebig bestätigt wird, der aber auch als Fundator bezeichnet ist und dem wir also wahrscheinlich auch einen sehr persönlichen Antheil an der Darreichung der auf 26000 Aurei angegebenen Baukosten beizumessen haben [2]. Der byzantinische Krieg gegen die Gothen

[1] Dehio I 57.

[2] Agnell. Lib. pont. Rav., ed. Bacchini II 38 sq.: ‚Ipsius [Ecclesii] temporibus b. Vitalis Martyris a Iuliano Argentario una cum ipso praesule fundata est. . . . Incboatio vero aedificationis Ecclesiae parata est ab Iuliano postquam reversus est praedictus Ecclesius Pontifex cum Iohanne Papa Romam de Constantinopoli cum caeteris Episcopis missis a Theodorico in legationem sicut superius audistis (also, da die Gesandtschaft 524—526 dauerte [Jaffé Regg. I 110], noch kurz vor Theoderichs Tod 526). Aedificavit Tricolim, sed inconsummatam reliquit.‘ Letzterer Satz geht auf Ecclesius; die volle Betheiligung des Iulianus auch an dem Ausbau und Schmuck der Kirche bestätigt die Inschrift in der Ardica: *B. Martyris Vitalis Basilica[m] mandante Ecclesio viro Beatissimo Episcopo a fundamentis Iulianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante vero reverendissimo Maximiano Episcopo sub die XIII sexies P. C. Basilii Iunioris* (also 547). Die Betheiligung des Iulianus ist weiter



Fig. 292. Inneres von S. Vitale in Ravenna.

---

durch eine erst durch C. Ricci (Ravenna e i suoi dintorni [Rav. 1878] p. 45) bekannt gemachte Inschrift bezeugt: + IVLIANVS ARGE ⊥ NT̄. SERVVS IES | SI PRÆCIB̄ EST BAS̄ | A FVNDA PERFEC. Die Inschrift ist meines Erachtens verstümmelt wiedergegeben; es wird zu lesen sein: + *Iulianus Argentarius servus (de)i (Eccl)esii praecibus istam basilicam a fundamentis perfecit.* Julians Monogramm kehrt auch öfter an den Kämpferwürfeln wieder.

begann 536. Belisar nahm Ravenna 539 und Narses kam erst, nachdem S. Vitale beendigt war: man sieht, dass der Bau in die Zeit fällt, wo Justinian noch nicht Herr der Stadt war, und es liegt also gar kein Grund für die Annahme vor, dass ‚Constantinopel bei den Baukosten kräftig nachgeholfen‘ habe. Sowol Ecclesius als namentlich Maximianus hatten Beziehungen zu Constantinopel, und es ist also nicht unwahrscheinlich, dass sie von dort aus ebenso Anregungen empfingen als Künstler oder Material bezogen; bewiesen ist das aber nicht, und da Ravenna seit mehr als 100 Jahren ein sehr ausgeprägtes und bedeutsames Kunstleben besass, liegt auch kein zwingender Grund vor, es anzunehmen. Vor der Kirche liegt eine Vorhalle, welche mit Rücksicht auf die Richtung der alten Strasse quer gestellt wurde. Dem achteckigen Mittelbau sind an sieben Seiten Halbkugeln angelegt, die achte Seite öffnet sich zu einem oblongen, in drei Seiten des Achtecks ausendenden Chor, der sich über den achtseitigen Umgang hinaus fortsetzt und auch die äussere Umfassungsmauer des Gesammtbaues durchbricht. Der Mittelbau hat auf jeder Seite ein grosses Rundbogenfenster, die Apsis am Chorschluss ein mächtiges dreitheiliges Pfeilerfenster. Das Gerüst des Innenbaues wird durch mit Archivolten verbundene Pfeiler gebildet. In der darüber mittelst Pendentifs ruhenden Kuppel sind über den acht Bogen acht zu zwei gekuppelte Fenster angebracht. Die halbrunde Kuppel ist in einer Spannweite von 7 *m* aus topfartigen Hohlziegeln hergestellt, welche Technik, aus dem Alterthum überkommen, hier ihre ausgiebigste Anwendung gefunden hat. Bei der Säulenbildung wird die Antike verlassen; es herrscht das Trichtercapitell vor, ein nach unten abgerundeter Würfel, dessen Wandungen Blattranken oder filigranartiges Flechtwerk zeigen. Die perspectivische Wirkung des Innenbaues ist ausserordentlich, wenn auch die Einheit des Systems durch den Chorbau unterbrochen ist. Ueber den grossartigen Mosaikschmuck der Kirche haben wir anderwärts zu sprechen[1].

In Gallien baute Sulpicius Severus das von Paulin von Nola (Ep. XXXII) besprochene, jetzt zerstörte Baptisterium in Primuliacum[2]. Erhalten sind hier in Aix eine Taufkapelle mit oktogonem Mittelraum[3], und zu Riez, ebenfalls in der Provence, ein achteckiges Baptisterium, welches von einer quadratischen Umfassungsmauer umschlossen ist[4].

Ueber den Dom von Trier ist bereits das Nöthige gesagt worden.

Am Littorale besitzt Salona ein isolirt liegendes Baptisterium[5].

Die Taufkirche in Navarin ist ein Sechseck[6]. In Thessalonich ist S. Georg ein noch dem 4.—5. Jahrhundert angehörender Rundbau mit halbkugelförmiger Kuppel, dessen Innenmauer durch acht rechtwinklige Nischen gegliedert ist[7] (Grundriss Fig. 293). Die übrigen Centralbauten der Stadt, S. Sophia, welches schon den Basilikalstil mit dem Kuppelbau verbindet[8], S. Elias[9] und die Apostelkirche (jetzt Moschee; 7. Jahrhundert)[10], gehören bereits dem ausgebildeten byzantinischen Stil an.

---

[1] D'Agincourt l. c. pl. 23[3-6]. — Isabelle Édif. pl. 45—48. — Hübsch S. 49, Taf. 21. 22. — Rahn a. a. O. S. 59. — Dehio I 28, Taf. 4. — Ricci l. c. p. 41 sg.

[2] Vgl. Augusti Beitr. I 154.

[3] Hübsch S. 106, Taf. 47[1.2].

[4] Texier and Pullan l. c. pl. 10. — Isabelle l. c. pl. 32. — De Laborde Les monuments de la France I (Paris 1817—1836) pl. 47.

[5] Bull. 1878, p. 108. — Garrucci Storia IV 96. — Carrara Abhandl. der k. k. Akademie der Wissenschaften II Cl. 2, 1859.

[6] Blouet Exploration scientifique de Morée I pl. 3. 4.

[7] Texier l. c. p. 143, pl. 28—34. — Kugler a. a. O. I 432.

[8] Texier l. c. p. 161, pl. 35—41.

[9] Ibid. p. 164, pl. 42 f.

[10] Ibid. p. 161, pl. 45—49.

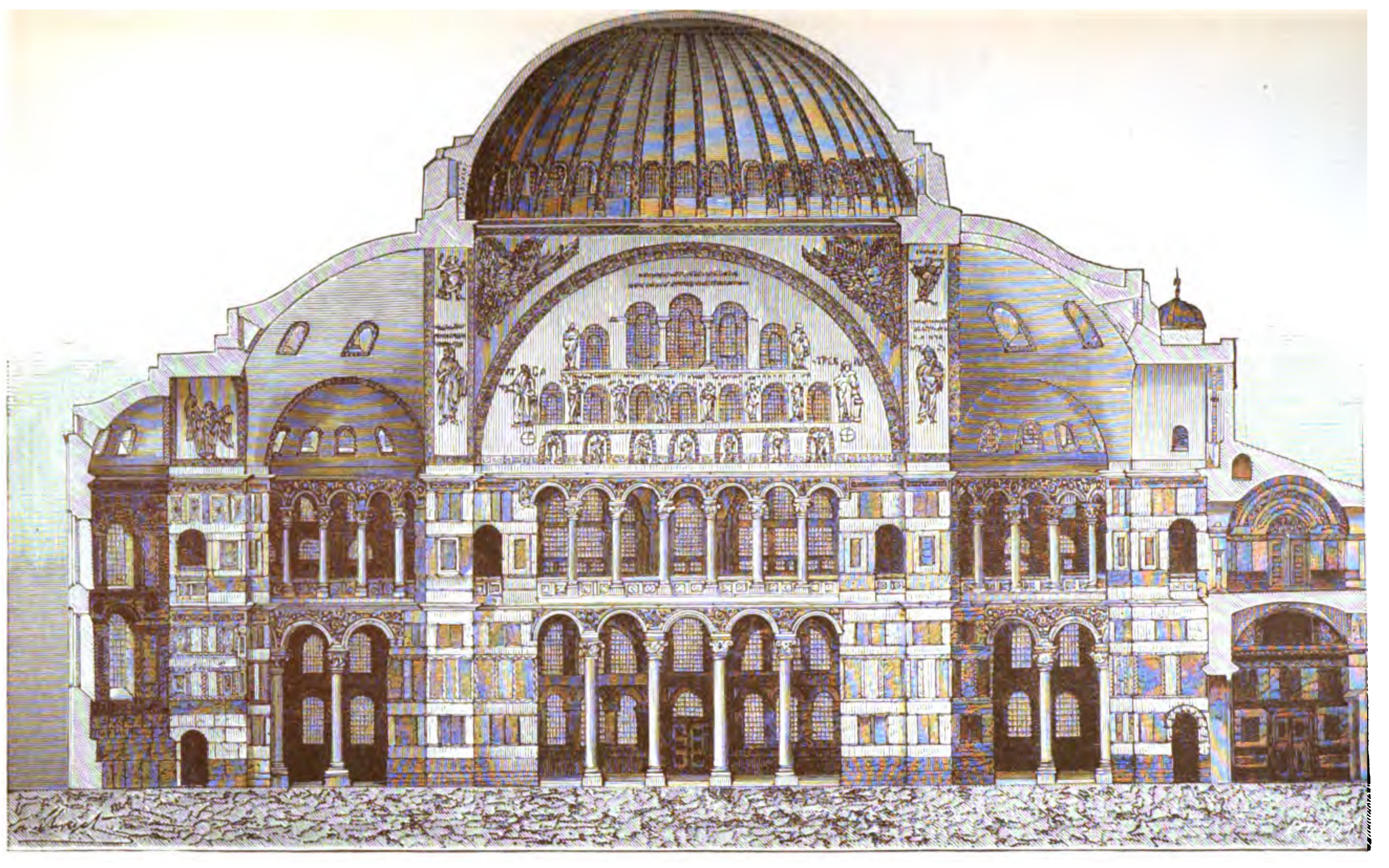


Fig. 298. **Durchschnitt der Sophienkirche in Constantinopel.**
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 361.)

räume und Kostbarkeit des musivischen Schmucks die höchste Gesammtwirkung erreicht[1].

Kleinasien und Syrien.

Es war ohne Zweifel die im Orient althergebrachte Bevorzugung des Rundbaues, welche in Kleinasien und Syrien auch die christlichen Central-

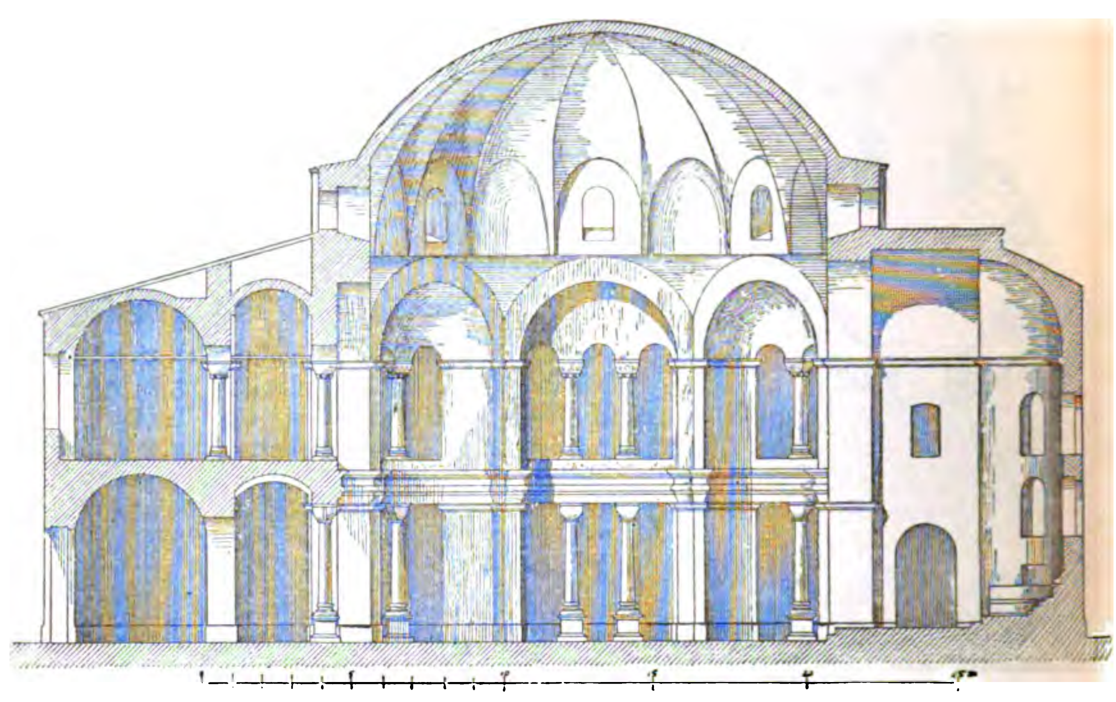


Fig. 296. Längenschnitt von S. Sergius und Bacchus in Constantinopel. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

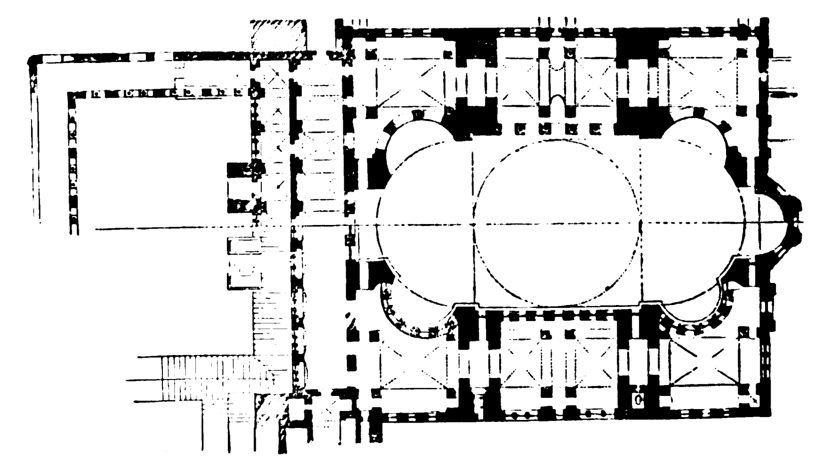


Fig. 297. Grundriss der Sophienkirche in Constantinopel.

bauten empfahl, und so sehen wir in diesen Ländern eine verhältnissmässig grosse Zahl derselben erwähnt oder erhalten. In Kleinasien sind von Rundbauten diejenigen in Brussa (Eliaskirche)[2], Ani (Grabkapelle mit halb-

[1] Ciampini l. c. p. 164. 185. Ducange l. c. Salzenberg a. a. O. Dehio I 30, Taf. 6 [1]. 39 [14].

[2] Texier L'Arménie, la Perse et la Mésopotamie I 169, pl. 56.

kreisförmiger Apsis, nach Einigen erst 11. Jahrhundert?)[1], Antiphellus (5.—7. Jahrhundert)[2], Derbe (6.—7. Jahrhundert)[3], Hierapolis (6.—7. Jahrhundert, jetzt in Ruinen, vielleicht ein Memorialbau, ohne Ausbau für das Presbyterium, der Umgang wahrscheinlich ohne Obergeschoss)[4], Koressus (Lucaskirche, zwischen Koressus und Pion; mit weissen Marmortafeln ausgekleideter cylindrischer Unterbau von 20 *m* Durchmesser, von Wood und J. P. Richter[5] noch ins 3.—4. Jahrhundert, von Anderen ins 1. Jahrhundert gesetzt; ob christlich?). Die kreuzförmige Gestalt hatte die Johanniskirche in Ephesus, die Justinian d. Gr. nach dem Muster der von ihm erneuerten Apostelkirche in Constantinopel hatte errichten lassen[6]. Lycien besass im Kassabathal neben der Kirche zwei achteckige Kapellen[7]. Verloren sind uns leider zwei Bauwerke, welche nach den uns überkommenen Beschreibungen der kappadocischen Väter zu den bedeutendsten Schöpfungen des 4. Jahrhunderts in Kleinasien gehört haben müssen: das von dem Vater des hl. Gregor von Nazianz in Neocaesarea erbaute Oktogon, dessen Schilderung wir seinem grossen Sohne verdanken[8], und die von Gregor von Nyssa[9] beschriebene vierarmige Kreuzkirche mit eingeschriebenem Oktogon in Nyssa[10].

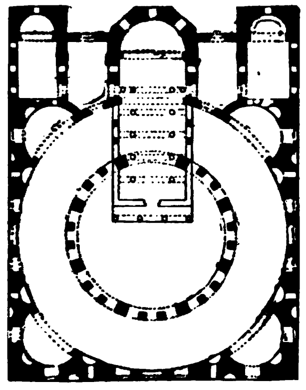


Fig. 299. Grundriss der Kathedrale zu Bosra.

Fig. 300. Grundriss des Baptisteriums zu Mudjeleia.

(Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

In Syrien stellte die unter Constantin d. Gr. erbaute, von Eusebius (Vit. Const. III 50) beschriebene Kirche zu Antiochien das älteste uns bekannte Beispiel eines oktogonen Mittelraumes dar. Dieser achtseitige Mittelraum war hier von doppelgeschossigen, halbkreisförmigen und rechtwinkligen Räumen (οἶκοι und ἐξέδραι) umstanden, wie wir das 200 Jahre später wieder in S. Sergius und Bacchus in Constantinopel finden[11]. Die Klosterkirche des hl. Simeon Stylites in Aleppo[12] ist jetzt theilweise zerstört.

Centralsyrien besitzt an nachstehenden Orten folgende von de Vogüé wieder aufgefundene Centralbauten. Esra[13] (zwei concentrische Achtecke in ein Quadrat eingeschrieben; auf Pfeilern ein Tambour und eine mittelst Ueberkragung hergestellte Rundkuppel; laut Inschrift vom Jahre 512); Bosra (fast gleichzeitige, sehr ähnliche Anlage[14]; Grundriss Fig. 299); Mudjeleia

---

[1] Texier l. c. pl. 23. — Grimm Monum. d'archit. en Géorgie etc. livr. 8, pl. 7. — Rahn a. a. O. S. 82.

[2] Hübsch S. 83, Taf. 35[11. 12].

[3] Ebd. Taf. 35[7. 8]. — Holtzinger a. a. O. S. 100.

[4] Hübsch S. 83, Taf. 35[9. 10]. Holtzinger a. a. O. S. 105.

[5] Zeitschrift für bildende Kunst 1877, Nr. 3.

[6] Procop. l. c. V 1.

[7] Salzenberg a. a. O. Taf. 39[6]. — Hübsch Taf. 22[8].

[8] Gregor. Naz. Orat. funebr. de laud. Patr. XIX § 42 (Opp., ed. Par. 1609, I 313). — Hübsch S. 44, Taf. 19[7]. — Holtzinger a. a. O. S. 102.

[9] Ep. ad Amphiloch. Icon., bei Gallandi Bibl. vet. PP. VI 634; ed. Migne III 1093.

[10] Vgl. den Restaurationsversuch C. Bocks in Christl. Kunstbl. 1869, Nr. 88.

[11] Ciampini l. c. p. 154. 178. — Holtzinger a. a. O. S. 102.

[12] Pococke a. a. O. II 247. — Kugler a. a. O. I 380.

[13] De Vogüé pl. 21. — Holtzinger a. a. O. S. 97. — Dehio I 35, Taf. 8[5].

[14] De Vogüé pl. 23. — Texier l. c. p. 147. — Holtzinger a. a. O. S. 97. 100. — Dehio I 35.

(Baptisterium; oktogone Anlage mit grossem Presbyterium, Grundriss Fig. 300)[1]; Deyr-Seta (sexagones Baptisterium)[2]; Kalat-Seman (Oktogon, wol auch Baptisterium, an die Kirche anstossend)[3].

Jerusalem.

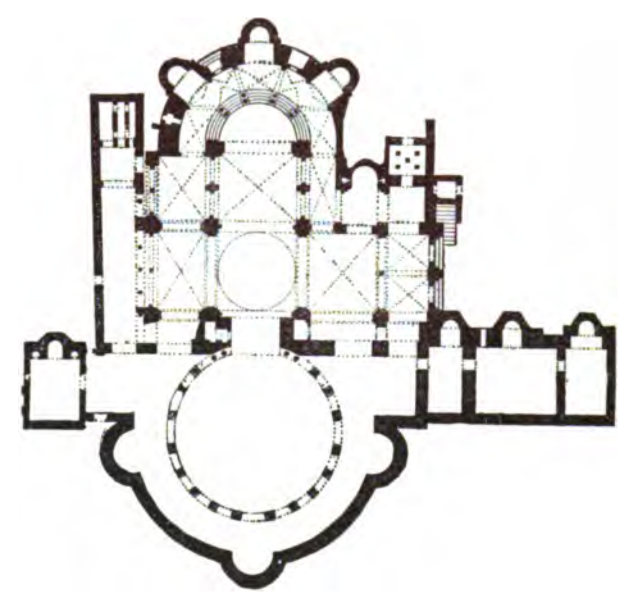


Fig. 301. Grundriss der Heiliggrabkirche zu Jerusalem. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

Ueberaus viel wichtiger als all diese Bauten war unter den Rotunden diejenige, welche Constantin d. Gr. (seit 326) neben der von ihm erbauten fünfschiffigen Basilika an der Stätte des heiligen Grabes (Fig. 301 u. 303) schuf und von der uns Eusebius eine zwar umständliche, aber keineswegs klare Schilderung gibt (Vita Const. III 34 f.). Sie wurde durch die Perser zerstört, als diese unter Chosroes 614 die heilige Stadt einnahmen. Nachdem diese abgezogen, unternahm der Mönch Modestus mit Unterstützung

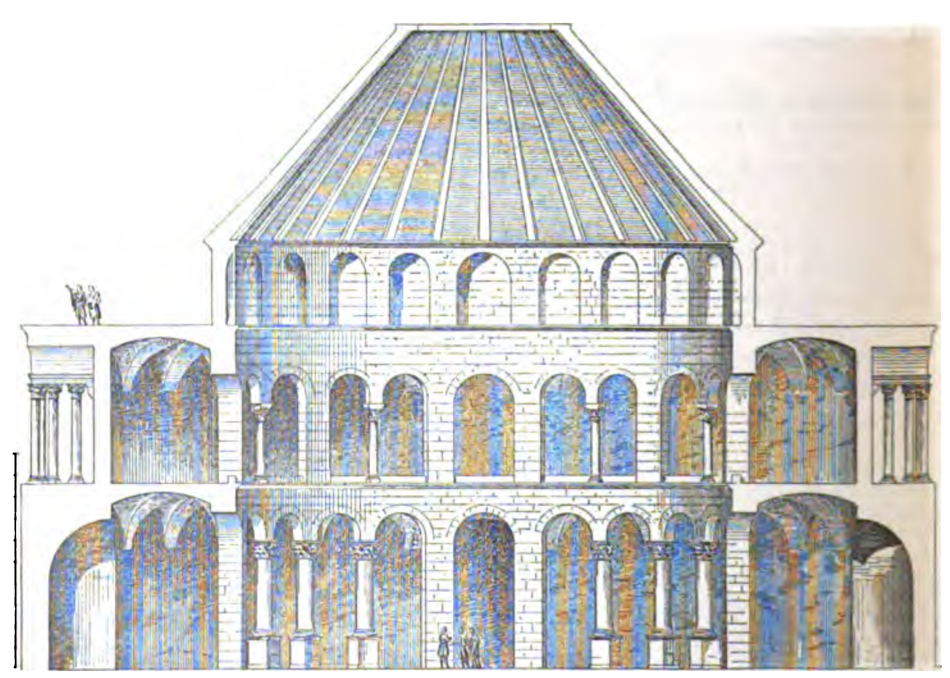


Fig. 302. Heiliggrabkirche zu Jerusalem. (Nach Dehio.)

[1] De Vogüé pl. 63. 64. — Holtzinger a. a. O. S. 215.
[2] De Vogüé pl. 116. 117. — Holtzinger a. a. O. S. 214.
[3] De Vogüé pl. 140—150. — Holtzinger a. a. O. S. 217.

des alexandrinischen Patriarchen einen Neubau, der in 15 Jahren hergestellt wurde (629). Die frühmittelalterlichen Pilgerbücher geben einige Notizen von geringer Bedeutung über diesen Bau; wichtiger ist für dessen Kenntniss die Pilgerschaft des französischen Bischofs Arculf (695) geworden, welche der Abt Adamnanus auf Jona bei Schottland aufzeichnete und der eine Skizze des Plans beifügte [1]. Auch diese zweite Anastasiskirche ward zerstört, nach Einigen 969 durch Muez, nach Andern erst 1010 auf Befehl des Sultans Hakem Biamr Illah von Aegypten. Schon 1017 wieder aufgebaut, erhielt die Rotunde 1130 durch die Kreuzfahrer eine Erweiterung durch den Anbau des noch heute bestehenden Langhauses. Das Aussehen dieses, 1808 durch einen Brand und 1810 durch einen Neubau modificirten dritten Baues lässt sich mittelst der Aufnahmen des Amato (1609) und des C. de Bruyn (1694) einigermassen herstellen. Wie es scheint, lag der constantinische Rundbau der Anastasis an der Westseite eines auf drei Seiten von Portiken umstellten Hofes, der sich westlich an die Basilika anlehnte. Bei dem Unternehmen des Mönches Modestus verzichtete man auf die Wiederherstellung der Basilika, überbaute die früher in dieser beschlossenen heiligen Stätten, wie Golgatha, mit einzelliegenden Kapellen und beschränkte sich im übrigen auf den Wiederaufbau der Auferstehungskirche. Diese war gleich ihrer Vorgängerin ein Rundbau mit zwei Umgängen, von Nordosten und Südosten durch je vier Thore zugänglich; die Mittelmauer hatte drei Apsiden mit je einem Altar; der mittlere Tambour ruhte auf zwölf Säulen, ein oben offenes Holzdach deckte denselben. Das heilige Grab stand unter einem Tegurium in der Mitte der Rotunde. Mit der Annahme des durch den Plan und die Aufzeichnung des Adamnanus gewährleisteten zweiten Umganges stimmt die Configuration des an der Aussenseite sich westlich um 8—9 *m* erhebenden Terrains nicht, so dass de Vogüé einen halbrunden äussern Porticus, wie bei S. Fosca in Torcello, annahm. Bei dem Umbau von 1010 wurde die Rundung des Umganges nicht festgehalten, sondern östlich in ein von kleinen Kapellen flankirtes Atrium übergeführt, dem dann die Kreuzfahrer 1130 ihr Langhaus anfügten (vgl. Fig. 302, nach Dehio I 37, Taf. 9 [1.2], dessen Darlegung wir hier als der besten gefolgt sind) [2]. In neuerer Zeit hat sich eine berühmte Controverse über die Lage der

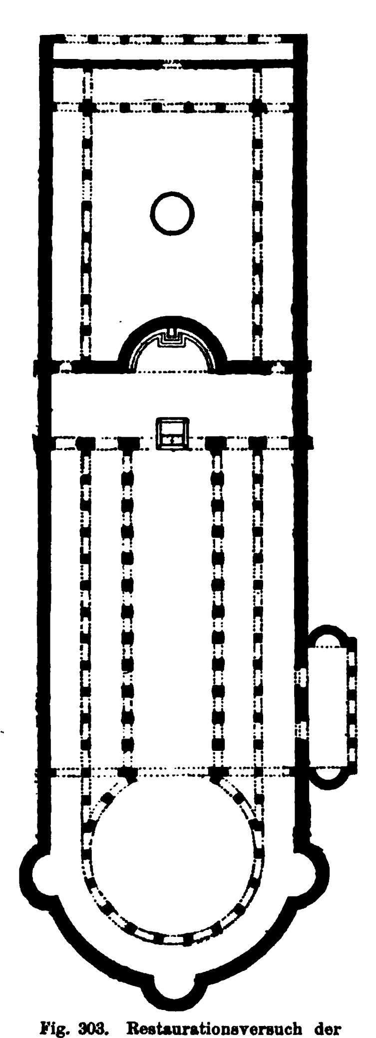


Fig. 303. Restaurationsversuch der ursprünglichen Anlage der Heiliggrabkirche. (Aus Handbuch der Architektur II 3, 1: Essenwein Ausgänge der class. Baukunst.)

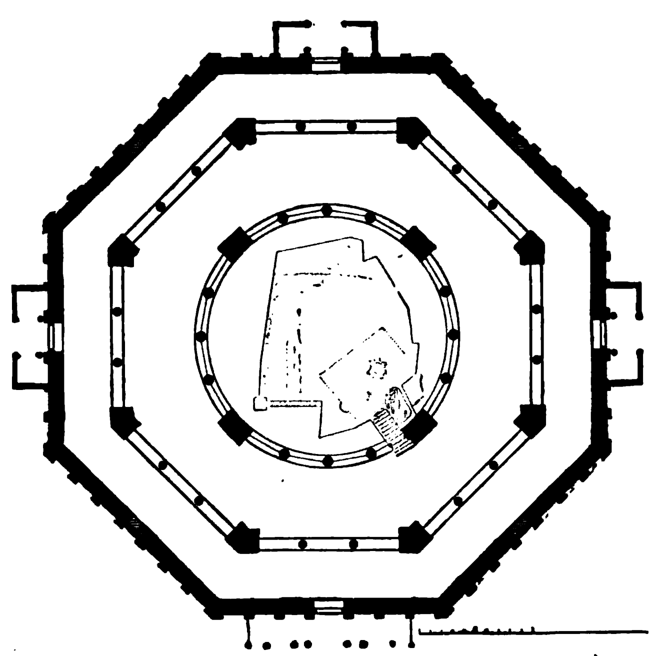
[1] Mabillon Acta SS. Ord. S. Ben. saec. III 2, 505 sq. Danach Dehio Taf. 9 [1].

[2] Vgl. weiter Lenoir Arch. monum. I 253. Isabelle Édif. pl. 40. 41. Unger a. a. O. S. 91. Rahn a. a. O. S. 23. De Vogüé l. c.

ursprünglichen Grabeskirche erhoben. Fergusson zeigte die erste Anlage in der Moschee Omars, dem sogen. Felsendom oder der Tempelkirche, während Adler die Grabeskirche als einen die beiden Stätten der Kreuzigung (Golgatha) und des Felsengrabes (die Anastasis) begreifenden Gesammtbau ansieht[1].

Das Zeitalter der Kreuzzüge hat eine Reihe von Nachbildungen der Heiliggrabkirche im Abendlande hervorgerufen: in Deutschland sind diejenigen zu Fulda, Konstanz und Paderborn zu nennen[2], von denen seiner Zeit zu sprechen sein wird. So hat der Typ der Anastasisrotunde eine Bedeutung gewonnen, deren sich wenige Bauwerke erfreuen konnten. Welches Denkmal der Welt konnte auch dem frommen Sinne des Mittelalters theurer sein als dieses?

Aehnliche Anlage und ähnliche Schicksale wie die Anastasis hatte die gleichfalls unter Constantin d. G. entstandene Himmelfahrtskirche auf dem Oelberge, die jetzt bis auf geringe Reste verschwunden ist. Die Aeusserungen des Eusebius (Vita Const. III 43), Sulpicius Severus und Paulinus von Nola (Ep. XXXI ad Sev.) ergehen sich nur in Allgemeinheiten. Nur der Bericht des Arculfus bei dem obenerwähnten Adamnanus[3] gibt uns Nachricht über die Gestalt dieser Kirche, die ein von drei Portiken umgebener Rundbau war[4].


Fig. 304. Grundriss des Felsendoms in Jerusalem.

Eine dritte Rotunde lag bei Jerusalem im Thale Josaphat, die ebenfalls von Arculfus bei Adamnanus (l. c. p. 507) und einem andern fränkischen Pilger vom Jahre 820 (ibid. p. 525) erwähnte, schon früher von Procopius (V 6) besprochene Marienkirche, vielleicht schon aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts.

Der Felsendom auf Moriah (Moschee Omars, Kubbet es-Sakkrah (Fig. 304 u. 305), welcher auf der Stelle des Salomonischen Tempels steht, ist, wie oben bemerkt worden, von Sepp als ein Werk der justinianischen Zeit erklärt worden, während ihn Adler als ein Denkmal altarabischer Kunst betrachtet und neuerdings Dehio ihn, de Vogüé folgend, als einen byzantinischen

[1] Vgl. Fergusson An Essay on the ancient Topography of Jerusalem. Lond. 1847. Dazu Sepp in der Allg. Zeitung 1872, Nr. 321. B. Adler Der Felsendom und die hl. Grabeskirche zu Jerusalem. Berlin 1873; und wiederum Sepp in der Allg. Zeitung 1875, Nr. 30. Messmer ebd. 1873, Nr. 314. Die Controverse dürfte durch die Untersuchungen Adlers im wesentlichen abgeschlossen sein.

[2] Otte a. a. O. I 23.

[3] Mabillon l. c. p. 509. — Vgl. Beda Hist. V 18.

[4] Lenoir l. c. I 249. — Ciampini p. 162. — Dehio I 37, Taf. 10[1].

Bau, ausgeführt von byzantinischen Meistern für einen arabischen Kalifen (Abd-el-Melik, 688—691), bezeichnet. Diese Ansicht ist vorzüglich begründet.

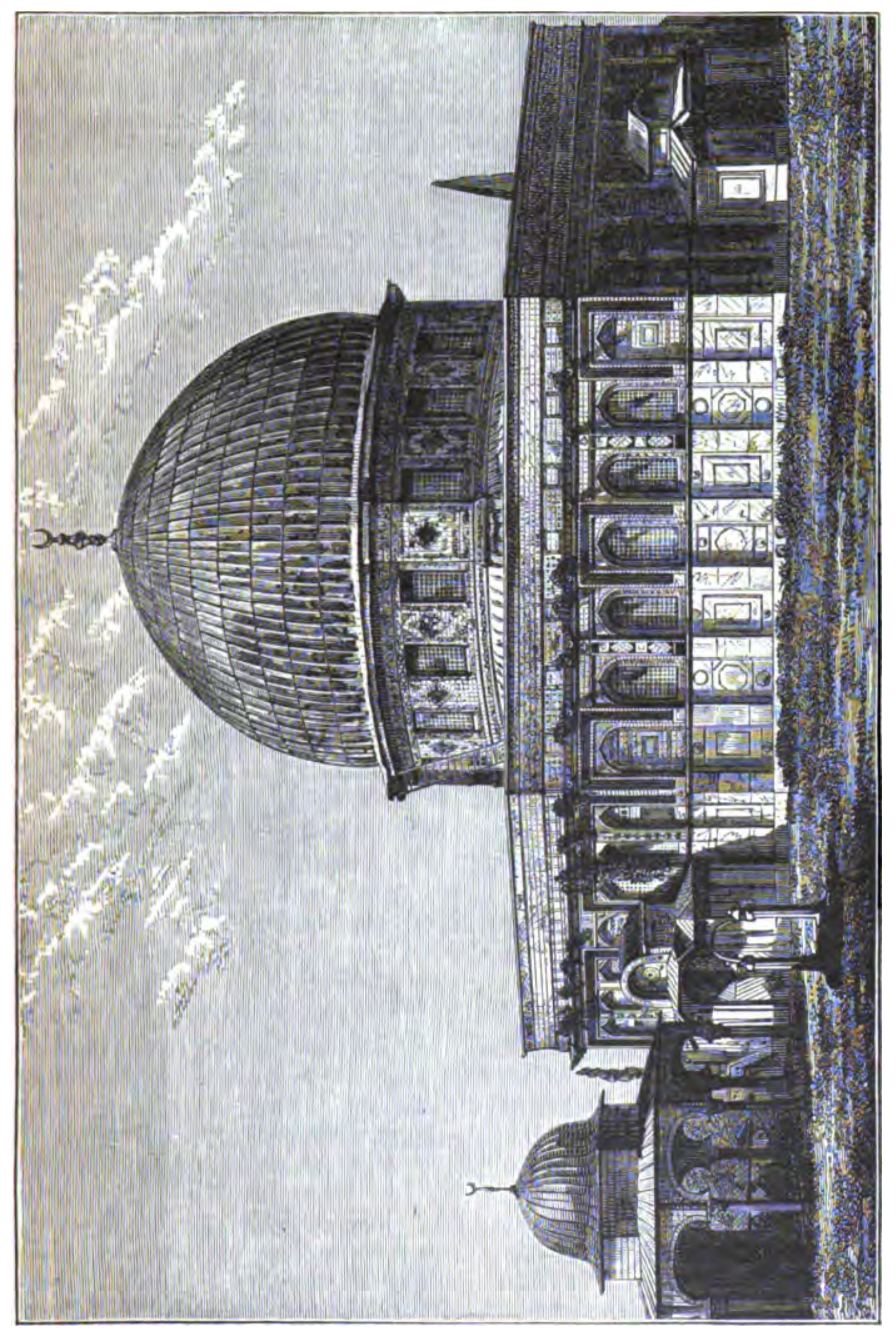


Fig. 305. Der Felsendom (Omarmoschee) in Jerusalem.

Der kreisförmige Mittelraum ist von vier mächtigen Pfeilern umstellt, zwischen denen je drei Säulen stehen. Um den ersten Umgang zieht sich ein durch Pfeiler markirtes Achteck mit je zwei, also im ganzen 16 Säulen zwischen den

Pfeilern. Die jetzt leicht zugespitzten Bogen waren ursprünglich halbkreisförmig. Im Umgang tragen die Arcaden hölzerne Architrave, ein Motiv, das bereits im lateranensischen Baptisterium beobachtet wird und dann von den Byzantinern zu den Arabern überging. Die Holzkuppel, die auf einer Zwerggalerie aufsitzt, ist arabischer Construction [1].

Der Felsendom hatte nicht bloss für die maurische, sondern auch für die christliche Architektur grosse Bedeutung. Seit die Christen Jerusalem erobert (1099) und die Templer sich als Hüter dieser Stätte hier niedergelassen, ward der Felsendom, den man sich als den Tempel Salomonis vorstellte, für die Tempelkirchen typisch [2]; er rückte in die Gemälde flandrischer und italienischer Meister ein und fand im ‚Sposalizio‘ Raffaels seine Stelle.

V.

Innen-einrichtung der Kirchen. Unsere Betrachtung der altchristlichen Basilika hat sich schliesslich noch mit den Gegenständen der Inneneinrichtung zu beschäftigen: nicht nach dem ganzen Umfange des archäologischen und liturgischen Interesses, welches diese in Anspruch nimmt, sondern insoweit ein künstlerischer Gedanke bei derselben in Ausführung kommt [3].

Altar. Das ist zunächst bei dem Altar der Fall. Die hohe Bedeutung dieser Sacramentsstätte rechtfertigt es vollkommen, wenn die christliche Kunst ihr im Laufe der Jahrhunderte die grösste Aufmerksamkeit schenkte und ihre höchsten Leistungen auf den Schmuck der Altäre richtete. Der Altar des christlichen Alterthums geht zunächst von der einfachen Sargform aus, wie sie die Zeit der Katakomben kannte und neben welcher dann seit dem 2. und 3. Jahrhundert die Tischgestalt aufkam. Letztere ergab sich aus der Feier der heiligsten Geheimnisse in den Privathäusern der Stadt. Schon in dem Mahl, welches beim Eingang von S. Domitilla gemalt ist, können wir eine Andeutung derselben erblicken. Von den sargförmigen Altären, in welchen der Leib eines Martyrers eingeschlossen war, sprechen Paulinus von Nola und das 5. Concil von Karthago (401, c. 14). Solch einen Sargaltar stiftete Pulcheria, Theodosius' II Schwester (414); und mit Rücksicht auf diese Form nennt Gregor von Tours den Altar des heiligen Kreuzes in Poitiers eine Kiste *(Arca)*, wie deren noch eine in der Unterkirche von S. Cosma e Damiano gezeigt wird.

Der tischförmige Altar ist die Regel geworden. Dass er ursprünglich aus Holz hergestellt war, wird durch patristische Zeugnisse (bei Athanasius, Optatus, Augustin) erhärtet [4]; aber man ging schon seit dem 4. Jahrhundert zu dem Steinaltar über, wie das bei Chrysostomus, Gregor von Nyssa u. s. w. bezeugt ist; das Decret Sylvesters I, welches nur mehr die Verwendung der Steinaltäre gestattet, ist gewiss apokryph, doch treffen wir diese Verfügung

[1] De Vogüé Le Temple de Jérusalem etc. p. 94. — Sepp und Adler a. a. O. — J. N. Sepp und Bernh. Sepp Die Felsenkuppel eine justinianische Sophienkirche. München 1882. Dagegen Dehio I 39, Taf. 10 [2. 3], dem ich hier folge.

[2] Vgl. Otte a. a. O. I 24.

[3] Vgl. für das Folgende Real-Encykl. I 34 ff. Holtzinger a. a. O. S. 114. — Die reichhaltigste Sammlung des Materials bietet jetzt das umfangreiche, wenn auch in seinem Text nicht immer befriedigende Werk Rohault de Fleury's La Messe. Étude archéologique sur ses monuments. 8 vols. Paris 1883—1889.

[4] Solch einen einfachen Holztisch, mit Tüchern überkleidet, zeigt meines Erachtens das Mosaik mit dem Opfer Melchisedechs in Ravenna (Fleury l. c. I pl. 8.

bei dem Concil von Epaon (517); streng durchgeführt wurde sie sicher noch lange nicht.

An dem Tischaltar unterschied man die Platte *(Mensa)* [1] von dem Unterbau. Der letztere bestand zuweilen aus einer einfachen Aufmauerung, wo dann im Innern eine Höhlung zur Aufnahme der Reliquien gelassen war; in anderen Fällen bestand der Unterbau aus drei Marmorplatten, von denen die eine horizontal auf den beiden anderen, vertical gestellten auflag, wie ein Altar des 6. Jahrhunderts in S. Vitale zu Ravenna zeigt: das war eine Form des antiken Tisches, die uns auch in Pompeji begegnet. Meistens aber ruhte die Altarmensa auf Säulen oder Tischfüssen, die manches Mal da erwähnt werden, wo Verfolgte das Asylrecht der Kirche in Anspruch nahmen, indem sie sich unter den Altar flüchteten und die Füsse desselben umklammerten; ein berühmtes Beispiel dafür gab Papst Vigilius, welcher in einem Briefe der ganzen Welt erzählt, wie ihn in der Peterskirche die Soldaten unter dem Altare weggerissen hätten und wie dabei der letztere umgestürzt sei. Die Zahl der die Mensa tragenden Säulen schwankt zwischen einer, vier und fünf. Die Mensa selbst war meist mit einem Rande versehen, der oben mit einer Neigung zur Platte hin profilirt, an den freistehenden Seiten mehr oder weniger reich mit christlichen Symbolen geschmückt und mit Ornament geziert war. Weinreben, das Monogramm des Herrn, die Tauben und Lämmer spielen auch hier die Hauptrolle. Die Randseiten werden häufig zur Anbringung von Inschriften benutzt, wie die Beispiele aus Minerva, S. Cassian, aus der Basilika zu Tebessa beweisen.

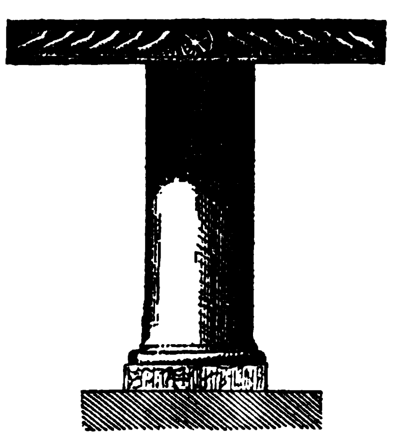


Fig. 306. Altar von Auriol.

Die auf uns gekommenen Exemplare solcher Altäre aus dem 4.—6. Jahrhundert sind alle mehr oder weniger beschädigt. Von einer einzigen Säule getragen ist der schöne Altar von Auriol in Südfrankreich (5. Jahrhundert; Fig. 306) [2], dessen Plattenrand das constantinische Monogramm zwischen zwölf Täubchen zeigt. Nahe verwandt sind die Altäre von S.-Marcel (Museum zu S.-Germain) [3] und S.-Quérin (jetzt in Vaison) [4], welche auf zwei oder vier Säulen standen. Vier Säulen hatte der Altar in der Papstkrypta, und ebenso der 1875 an der Via Cassia in Baccano gefundene [5], wo auch die dreieckigen Füsse mit Weinlaub und Monogrammen geziert sind. Von fünf Säulen getragen waren die südgallischen Altäre in S.-Victor (5. Jahrhundert), in der Krypta der hl. Martha zu Tarascon, der des hl. Agricola in Avignon [6]. Von älteren Abbildungen sind charakteristisch die Mosaiken von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna (5. Jahrhundert) [7] und von S. Cosma e Damiano in Rom (6. Jahrhundert). Das Mosaik von S. Giovanni zeigt die Sitte, die heiligen Schriften auf dem Altar aufgeschlagen zu lassen.

---

[1] So bei Papst Vigilius, 536—555.

[2] Bargès Notice sur un autel chrét. etc. Paris 1861. — Fleury l. c. I 225, pl. 47, u. ö.

[3] Fleury l. c. I 127, pl. 48.

[4] Ibid. pl. 49.

[5] De Rossi Bull. 1875, p. 142, tav. 9[4].

[6] Vgl. zu allen Fleury l. c.

[7] Holtzinger a. a. O. S. 115, Fig. 92.

Ein Beispiel ausgiebigerer Decoration (4. Jahrhundert) scheint die das Bild der hl. Agnes zeigende Marmorplatte zu bieten, welche einst die Frontseite des Altars dieser Heiligen in ihrer Basilika bildete [1].

Manche andere Beispiele von Altären bezw. Altarresten der ersten Jahrhunderte hat Fleury l. c. gesammelt; indessen bedürfte seine Zusammenstellung einer durchgreifenden kritischen Sichtung. Ebenderselbe hat (I pl. 24 s.) eine Anzahl antiker Grabcippen gesammelt, welche in altchristlicher oder mittelalterlicher Zeit zu christlichen Altären verwendet wurden.



Fig. 307. Altar mit Confessio im Lateran. (Restauration von Fleury.)

Die *Missa ad corpus,* d. h. die Feier der heiligen Geheimnisse über dem Arcosoliumgrab eines Martyrers war, wie wir seiner Zeit gesehen, immer nur eine Ausnahme, im Gegensatz zu der *Missa publica* der Basilika. Aber der hohe Werth, den man auf die Verbindung der Liturgie mit den Martyrerreliquien legte, führte nun zu der Bergung der letztern in dem Altar der Basilika selbst, falls letztere nicht durch den *Aditus ad sanctos* (s. oben S. 262) in unmittelbarer Beziehung zu dem Martyrergrabe stand. Die Schrift des Pseudo-Cyprian De laud. mart. und das fünfte Concil von Karthago erwähnen ausdrücklich diese Recondition von Reliquien im Innern der Altäre; die Exposition von Reliquien auf dem Altar finden wir zuerst bei Gregor von Tours [2]. Die Reliquien wurden unter dem Altar bald durch einen Transennaverschluss, wie in S. Alessandro an der Via Nomentana vor Rom, oder durch eine eigene Säulenarcatur, wie im Lateran (Fig. 307), wie in S. Giovanni in Fonte und S. Giovanni Evangelista in Ravenna (Fig. 308), gesichert; beide Veranstaltungen gaben zu künstlerischer Behandlung Anlass. Um den Gläubigen den Blick auf die heiligen Reste zu gewähren, zugleich um Gewänder und Tücher *(Brandea)*

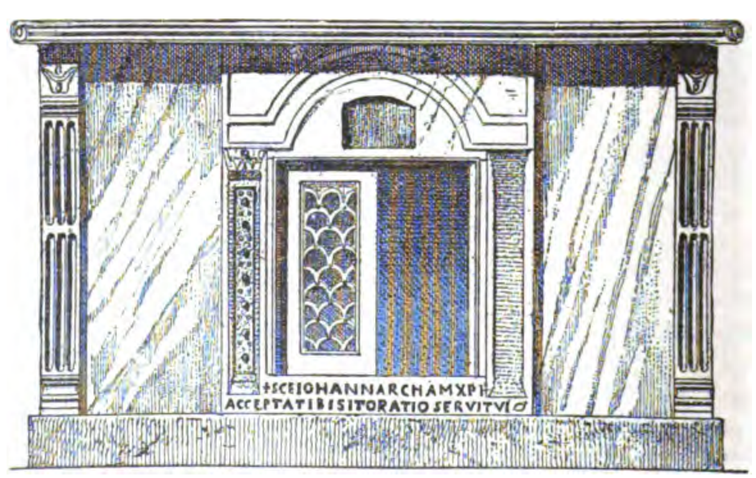


Fig. 308. Altar mit Confessio in S. Giovanni Evangelista in Ravenna.

[1] Armellini in Röm. Quartalschr. III 64, Taf. 1.

[2] Gregorius Turonensis Libr. miraculor. II 34.

an den Reliquien anzurühren[1], wurde auch hier häufig eine kleine Oeffnung (*Fenestella confessionis*) gebrochen.

Confessio. Die Anlage der *Confessio* dicht unter dem Altar, bezw. die Verbindung derselben mit ihm war im Vergleich zu dem von Säulen getragenen, sonst aber unter der Mensa frei gehaltenen Altar kein Fortschritt in ästhetischer Beziehung. Man hat dann später auch — ob aus diesem Grunde, ob aus praktischen Bequemlichkeitsrücksichten — auf diese Anordnung verzichtet und die Reliquien entweder in einer unter dem Presbyterium angelegten Krypta oder in einer vor dem Altar unter dem Fussboden der Basilika construirten Confessio, zu der man auf mehreren Stufen herabstieg, beigesetzt. Die letztere Gattung der Confessio ist heute noch durch die berühmten Anlagen in S. Peter, S. Paolo fuori le mura, S. Giovanni im Lateran, S. Maria Maggiore vertreten. Wann die ersten Krypten auftraten, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Manches spricht dafür, dass diejenige in S. Pancrazio bei Rom unter Symmachus (498—514) oder in der Zeit Honorius' I (625—638) entstand; doch könnte sie auch der Restauration Hadrians I (772—795) angehören[2]. Ebensowenig sichere Nachricht besitzen wir über das Alter der Krypten unter SS. Quattro Coronati, S. Prassede in Rom, unter dem Dom zu Torcello, S. Apollinare in Classe und der übrigen Krypten in Ravenna. Es ist möglich, aber nicht bewiesen, dass diese Anlagen noch ins 6. Jahrhundert fallen.

Die Zahl der Altäre scheint sehr verschieden gewesen zu sein. Einige Kirchen, wie diejenige zu Tyrus, die Hagia Sophia, besassen nur einen Altar, wie dies Augustin und Gregor von Nazianz als etwas Selbstverständliches zu unterstellen scheinen. Die gemeinsame Celebration der Priester mit dem Bischofe erklärt das. Aber schon Paulin von Nola spricht von mehreren Altären in der Heiliggrabkirche. Ist die Notiz des Liber pontificalis über die Stiftung von sieben Altären auch sicherlich einer spätern Zeit zuzuschreiben, so findet sich die Erwähnung mehrerer Altäre doch ebenda im Leben des Papstes Hilarius (461—468) und spricht Gregor d. Gr. (Ep. VI 49) von 13 Altären, die in der Kirche zu Saintes Aufstellung fanden[3]. Wir dürfen also annehmen, dass seit Anfang des 5. Jahrhunderts Nebenaltäre aufkamen, wenn dieselben auch zunächst nur, wie dies Duchesne für den Lateran glaubte annehmen zu sollen, Oblationarien waren, auf denen die Gläubigen ihre Gaben darbrachten. Die Doppelchöre der karolingischen Zeit boten einen zweiten eigentlichen Altar; sonst aber zeigt auch der Befund der frühmittelalterlichen Kirchen, dass man sich durchweg auf einen oder wenige Altäre beschränkte. Erst seit dem 13. Jahrhundert beginnt die Uebung, auch das Langhaus mit Altären zu besetzen, was mit der Zunahme des Klerus an den grösseren Kirchen und dem Aufkommen der *Missa privata* zusammenhängt.

Der Altar fand durchgängig seine Aufstellung in der Apsis, dem Portal der Kirche an der entgegengesetzten Schmalseite gerade gegenüber. Eine Ausnahme ist es, wenn, wie in dem Dom zu Trier und in anderen Centralbauten, eine in der Mitte der Anlage errichtete Tribuna den Altar trägt, oder wenn, wie in der Basilika zu Tipasa (s. oben), der Altar der Apsis gegenüber auf einem Bema an die Kirchenwand angelehnt wird.

---

[1] Denn die Theilung der Martyrerleiber ‚*secundum morem Graecorum*' (Greg. M. Ep. IV 30 ad Constantinam Imp.) war bis ins 6. Jahrhundert in Rom nicht üblich (vgl. Real-Encykl. II 687). — Vgl. die willkommene Zusammenstellung und Abbildung von Altarconfessionen bei Holtzinger a. a. O. S. 129.

[2] De Rossi Roma sotterranea I 140. 182. — Holtzinger a. a. O. S. 129.

[3] Vgl. Real-Encykl. I 40.

Ciborium. Der Altar stand ohne Zweifel in den meisten Fällen frei, doch war er häufig durch ein Ciborium oder Tegurium überragt[1], das ihm gegen mancherlei Zufälle Schutz bot, zugleich aber an die Bedeutung des Altars als einer Confessio (Memoria), d. i. eines Grabes, erinnerte. Denn die antiken Grabdenkmäler schon liebten diese Art von Freibau über dem Denkmal. Beweise dafür sind die Grabstele von Bourges[2] und das Grab mit Tegurium vom Jahre 324 in Dana[3]. Dieser Freibau war von vier Säulen getragen, zwischen denen der Altar gerade Platz fand; die Säulen waren durch Bogen oder Architrave verbunden und gleich diesen meist mehr oder weniger reich ornamentirt, mit Symbolen und Inschriften versehen. Es gab derartige Ciborien aus Holz (wie in S. Susanna in Rom[4], auch in der Basilica Ursiana zu Ravenna), andere waren aus Erz, selbst aus Silber, meist aber aus Stein hergestellt.

Von den ältesten Exemplaren dieser Ciborien, welche Constantin nach dem Liber pontificalis in mehreren Kirchen Roms herstellen liess, hat sich keines erhalten. Das constantinische Ciborium von S. Lorenzo in Agro Verano glaubte de Rossi auf den Bronce-Enkolpien der Vaticana und der Barberiniana dargestellt zu finden[5]; man sieht hier gewundene Säulen, die also wol von Erz waren und nicht mit den von Sixtus III über der Confessio von S. Lorenzo geschaffenen identisch sein können. S. Peter hatte unzweifelhaft zwei Ciborien, eines über dem Altar und ein zweites über der Confessio. Für letztere hatte Constantin Porphyrsäulen geschenkt, für ersteren schneeweisse Säulen aus Griechenland kommen lassen. Gregor d. Gr. erneuerte das Ciborium der Confessio und gab ihm silberne Säulen. Vielleicht trug dies Ciborium die unter Sixtus III von Valentinian III gestiftete *Imago aurea* des Herrn mit seinen zwölf Aposteln[6]. Für die Lateranbasilika soll Constantin ein silbernes Altardach geschenkt haben *(fastigium argenteum battutile)*, das an der Vorder- wie an der Rückseite die sitzende Gestalt des Erlösers zeigte und 2025 Pfund Silbers wog. Die Horden des Alarich sollen dies Werk entführt haben, worauf Valentinian III sich von Sixtus III zur Herstellung eines neuen, dem constantinischen an Gewicht fast gleichkommenden silbernen Ciboriums bestimmen liess.

Alle diese Notizen verdanken wir den Angaben des Liber pontificalis. Sie sind mir, wie dessen Mittheilungen über die Innenausstattung der römischen Basiliken durch Constantin u. s. f., durchaus nicht unverdächtig. Ich kann mich der Vermuthung nicht entschlagen, dass hier Anschauungen und Wünsche des 6. Jahrhunderts auf das 4. übertragen sind.

Was uns das christliche Alterthum an Altarciborien hinterlassen hat, sind nur Fragmente. An der Spitze derselben stehen die zwei 1874 ausgegrabenen Ciboriumssäulen von S. Petronilla mit dem seiner Zeit von uns besprochenen Martyrium des hl. Achilleus: also ein Werk des ausgehenden 4. Jahrhunderts (395)[7]. Der Architrav des Ciboriums in der Unterkirche von S. Clemente trägt die sein Alter auf 514—523 feststellende Inschrift: *altare tibi Deus salvo Hormisda papa Mercurius presbyter cum sociis of[fert].* Dieser

[1] Vgl. hierzu Real-Encykl. I 289; II 817. Fleury l. c. II 1—39. Holtzinger a. a. O. S. 133 f. De Rossi Bull. 1869, p. 49 sg.; 1877, p. 98 sg.; 1878, p. 115; 1891, p. 67 sg. Cozza-Luzi L' antico Ciborium dell' ipogeo di Bolsena (in ‚Archäol. Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's‘ [1892] S. 677).

[2] Fleury l. c. pl. 90.

[3] Waddington Inscr. syr. No. 2688. — Holtzinger a. a. O. S. 244, Fig. 174.

[4] Lib. pont. in Serg. 687—701.

[5] Bull. 1869, tav. 1[1-3].

[6] Vgl. Holtzinger a. a. O. S. 137.

[7] Bull. 1875, p. 7—10, Taf. 4. — Fleury l. c. II 7.

Mercurius nennt sich auch auf dem Capitell einer mit Weinranken gezierten Säule, welcke zweifellos zu jenem Ciborium gehört hatte [1].

Ausserhalb Roms hat das Hypogeum von Bolsena ein Ciborium geliefert, dessen Bekanntmachung wir Battaglini und Cozza-Luzi [2] verdanken. Das Ornament besteht hier in Rankenwerk und geometrischen Mustern.

Aus dem Orient ist das Ciborium von S. Nikolaus zu Myra, ein von vier Säulen getragener Architrav, zu erwähnen [3].

Reicher ist die Ausbeute in Africa. Dem 6. Jahrhundert schreibt man die von de Rossi [4] publicirten Tegurien aus Megrun bei Tebessa (Fig. 309), Mechta el-Bio (nur eine Säulenbase mit der Inschrift *M[emoria] · sci Stefani f[acta] V idus Decembres*) [5] und Ain-Sultan [6] zu. Dazu kommt noch das 1890 in Kerbet-Madschuba gefundene Marmortabernakel mit Daniel zwischen den Löwen und anderen symbolischen Darstellungen [7], offenbar identisch mit demjenigen, welches Gsell [8] als in Beni-Fuda, nordöstlich von Satif,

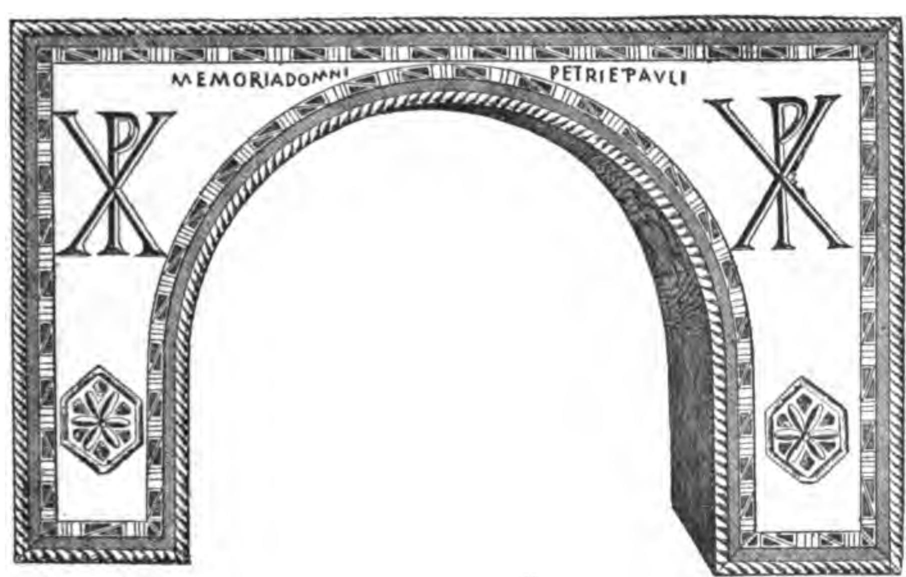


Fig. 309. Tegurium aus Megrun.

gefunden beschreibt. Das Denkmal gehörte zu einer donatistischen Kirche und muss daher vor 412 gesetzt werden. Zwei verwandte Denkmäler — ob Reste von Ciborien? — verzeichnet Gsell [9].

Im 6. Jahrhundert entstanden in Ravenna das von Bischof Victor in der Basilica Ursiana an Stelle eines hölzernen geschaffene Silberciborium, dessen Inschrift Agnellus mittheilt; das über alle Massen kostbare, von vier silbernen Säulen getragene und einem hohen Thurm verglichene Ciborium der Hagia Sophia, das uns Paulus Silentiarius [10] beschrieben hat. Im 7. und 8. Jahrhundert die Ciborien in S. Agnese bei Rom (aus vergoldetem Erz, gestiftet

[1] De Rossi Bull. 1870, p. 142, tav. 10. 11. — Fleury l. c. II tav. 3.

[2] l. c. tav. 4.

[3] Texier und Pullan Byzant. Archit. pl. 58.

[4] Bull. 1877, p. 98, tav. 8; 1878, p. 25. 115. tav. 7.

[5] Vgl. Gsell Mél. G. B. de Rossi p. 352.

[6] Von Gsell a. a. O. als Thürumrahmung erklärt.

[7] Bull. 1891, p. 67.

[8] Mél. G. B. de Rossi p. 358, fig. 11.

[9] L. c. p. 383.

[10] Descr. Sanctae Sophiae v. 720—751, ed. Bonn. p. 35.

von Papst Honorius I, 625—638), in S. Pancrazio ebenda (aus Silber, von demselben Papste herrührend [Lib. Pont. in Honor.]), in S. Susanna (Marmorciborium, von Papst Sergius [687—701] an Stelle eines hölzernen gesetzt), in S. Agata, S. Crisogono, in Ravenna in S. Apollinare in Classe (unter Erzbischof Valerius [807—812] gestiftet, 846 von den Sarazenen geraubt); im 9. Jahrhundert das jetzige von S. Apollinare in Classe[1]. Etwa derselben Zeit gehört das Fragment eines Ciboriums aus Porto, aus den Ruinen des Xenodochiums des Pammachius an, dessen Inschrift auf Leo III geht[2], und das Ciborium aus S. Prospero im Museum zu Perugia (Fig. 310).

Fig. 310. Ciborium in Perugia.

Holtzinger glaubt constatiren zu können, dass die Miniaturen zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert in der Ersetzung des Pyramidendachs durch das Kuppeldach bei Darstellung solcher Ciborien einen Reflex der Kirchenarchitektur der Zeit wiedergeben. Die uns erhaltenen abendländischen Denkmäler bestätigen dies nicht, und es wird wol jene Beobachtung nur für den Umkreis byzantinischer Denkmäler ihr Recht behalten.

Lampen.

Die künstlerische Wirkung dieser Ciboriumsaltäre erhöhte sich durch die auf ihren Akroterien aufgestellten oder von ihnen herabhängenden Lampen oder Hängelichter tragende Schalen *(Gabata)*[3], deren Schenkung sehr oft im Pontificalbuch erwähnt wird; noch mehr durch die kostbaren *Vela*, Vorhänge, welche, wenn sie an allen vier Seiten des Altars hingen, *Tetravela* hiessen und deren das Papstbuch ebenfalls unzähligemal gedenkt[4]. Diese Vorhänge waren entweder ganze, eine Arcade deckende Stücke oder getheilt; sie werden meist aus kostbarem Stoffe *(ex coccino)* gefertigt, hier und da bestickt gewesen sein; sie hingen an Querstangen in Ringen und wurden durch eine Schnur geöffnet und geschlossen. Solch ein Velum stellt das Mosaik der S. Georgskirche in Thessalonich dar. Das kostbarste seiner Art besass, laut der Beschreibung des Paulus Silentiarius, die Hagia Sophia in Constantinopel[5].

---

[1] Fleury l. c. II tav. 7.

[2] Bull. 1866, p. 100. — Fleury l. c. II tav. 6.

[3] Vgl. Real-Encykl. I 548.

[4] Auch hierin lehnte sich die christliche Kunst an die antike Uebung an, der es eine aus ihrem innersten Charakter entspringende Gepflogenheit war, in Tempeln wie in anderen Gebäuden die Säulenintercolumnien mit Vorhängen oder Scheidewänden zu schliessen. Vgl. Semper Der Stil I [2] (1878) 265. Mau Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. Berl. 1882.

[5] Descr. Sanctae Sophiae v. 758 sq. — Vgl. Holtzinger a. a. O. S. 146. 151, Fig. 105.

Die Abtrennung des Altars von dem übrigen Theile des Gotteshauses war auch den Juden und Heiden geläufig, wie auch bei profanen Vorgängen der Vorsitzende der Handlung durch Schranken von dem Volke getrennt war. Den Rostraschranken des Constantinbogens erscheint die Scene der barberinischen Terracotta mit ihren *Cancelli* nachgebildet[1]. Diese Cancelli[2], welche die Griechen *δίκτυα, δρύφακτα, κιγκλίδες*, auch *κάγκελοι* hiessen, waren bald aus Holz bald aus Bronce oder aus Edelmetallen (solche aus vergoldeter Bronce hatte Constantin in der Apostelkirche zu Constantinopel gestiftet[3], am reichsten waren die silbernen in der Hagia Sophia[4]), meist aus Marmor. Sie bestanden entweder aus durchbrochenen oder reliefirten, ganzen Platten. Von ersteren (den *Transennae*) bieten die Papstgruft in S. Callisto, die Fragmente von S. Stefano in Via Latina[5] und aus Nola (Fig. 311), diesseits der Alpen das Bruchstück aus Wasserbillig mit *(d)ocebo vos (viam salutis)* (1 Kön. 12, 23), diejenigen bei Trier[6], weiter die Abbildungen auf den Mosaiken von S. Georg in Thessalonich und dem orthodoxen Baptisterium in Ravenna Beispiele. Seit dem 6. Jahrhundert scheinen die geschlossenen Platten bevorzugt zu werden, wie die von Fleury (l. c. III 75 s.) gesammelten Beispiele aus S. Giovanni Evangelista und S. Apollinare in Classe zu Ravenna, aus Ancona, Rimini, S. Marco in Venedig u. s. w. beweisen. Auch im Orient und in Africa trifft man sie, z. B. in Jerusalem (in der Kubbet es-Sakkrah[7]), in S. Theodor zu Constantinopel, in S. Demetrius zu Thessalonich u. s. w.[8] Auch diese Schranken wurden häufig mit Inschriften versehen, wie die von Nola, das trierische Exemplar und dasjenige aus Jerusalem darthun.

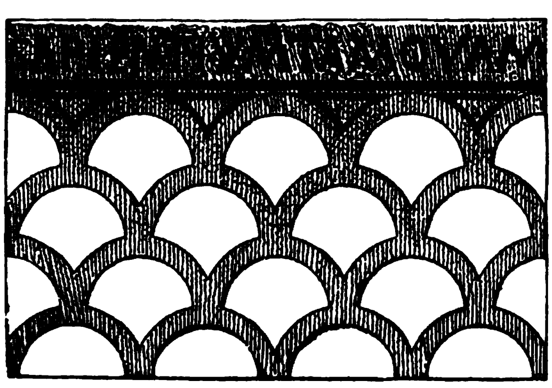


Fig. 311. Schrankenfragment aus Nola.

Dem Bedürfniss des Abschlusses des Altarraumes von der übrigen Kirche ist in der griechischen Kirche mit den Cancelli nicht genügt gewesen; man ging da zu einer förmlichen Absonderung beider Theile durch die Bilderwand (Ikonostasis) über, wie sie jetzt noch in der byzantinisch-russischen Kirche üblich ist und wo also ein förmlicher, mit Malereien bedeckter Holzverschlag das Bema abtrennt und den Augen der Laien entzieht. Es ist neuerdings der Versuch gemacht worden, das Vorkommen dieser Ikonostasis auch für das Abendland und für das frühe Mittelalter selbst im Norden nach- Ikonostasis.

[1] Vgl. Real-Encykl. II 986 u. oben S. 203.

[2] Holtzinger (a. a. O. S. 149) identificirt gleich Mabillon (Mus. Ital. II) mit den *Cancelli* die im Lib. pontif. so oft genannten *Rugae*, welche Ducange als *via in aede sacra ante presbyterium* erklärt hatte, gibt aber zu, dass das Wort auch zuweilen gleich *regiae* (Thüren in den Schranken) gebraucht worden sein möge, ebenso für Flügel einer Altarfenestella *(regislae confessionis)*. Die Sache scheint mir auch jetzt noch nicht klar zu sein.

[3] Euseb. Vita Const. IV 58.

[4] Paul. Sil. v. 682 sq.

[5] Abgebildet bei Nesbitt in Arch. 1866, S. 203.

[6] Kraus Christl. Inschriften der Rheinlande I Nr. 72.

[7] De Rossi Bull. 1882, p. 146, tav. 11[1–3].

[8] Holtzinger a. a. O. S. 152.

zuweisen[1]. Indessen dürfte sich für das Abendland nur die Aufstellung von vier oder sechs Säulen, welche den das Bema oben abschliessenden Architrav *(Trabes)* trugen, erweisen lassen. Das war ja in einem gewissen Sinne eine Ueberleitung zu der byzantinischen Bilderwand, aber diese selbst zu adoptiren, hat man sich im Abendland nie entschlossen; eine so vollständige Fernhaltung der Gläubigen von dem Anblick der heiligen Handlung hat dem Occident nie beliebt, und es lässt sich auch dafür der Lettner der romanischen und gothischen Epoche nicht anführen, denn wo ein solcher den Chor abschloss, war für das Volk unter dem Lectorium ein eigener Altar aufgestellt.

Verfehlt ist auch die von Fleury versuchte Herleitung der Ikonostasis aus anscheinend ähnlichen Motiven der Coemeterialarchitektur[2].

Beispiele jener Anordnung von Säulen aus dem 9. Jahrhundert bieten uns die freilich nicht mehr erhaltenen der Grabeskirche zu Jerusalem[3], in

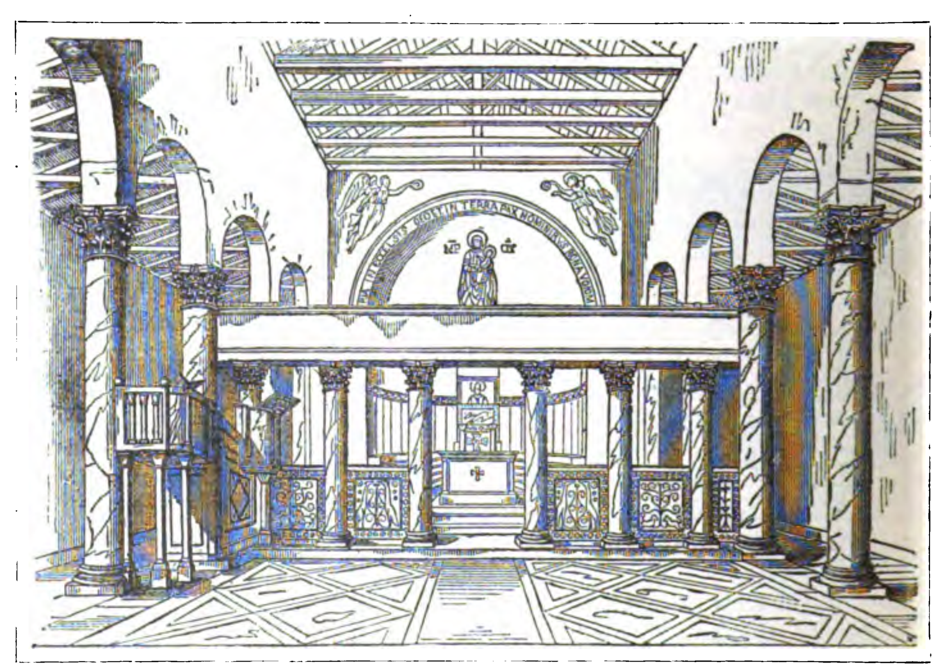


Fig. 312. Presbyteriumssäulen im Dome zu Torcello.

S. Peter (Nachbildung auf dem Fresco der Sala Costantina im Vatican)[4], S. Paul, S. Giovanni im Lateran. In Ravenna soll eine ähnliche Aufstellung von vier silbernen Säulen sich in S. Giovanni Evangelista befunden haben. An Pracht übertrafen die meisten übrigen die vier Porphyrsäulen der Stephanskirche zu Gaza[5] und die zwölf Säulen am Presbyterium der Sophienkirche zu Constantinopel[6]. Noch erhaltene Säulenaufstellungen dieser Art besitzen Torcello (7. Jahrhundert; Fig. 312) und, wol aus späterer Zeit, die Kirchen

[1] Vgl. Holtzinger a. a. O. S. 153, welcher indessen den völligen Verschluss als etwas der morgenländischen Kirche Besonderes darstellt. Weiter geht J. v. Schlosser (Beitr. zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters [Wien 1891] S. 64 f., Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften Bd. CXXIII). — Fleury l. c. III 105 s.

[2] Vgl. Holtzinger a. a. O.

[3] Euseb. Hist. eccl. X 4; fraglich.

[4] Lib. pontif. § 16. Vgl. Fleury l. c. III 110.

[5] Choric. in Marc. II 115.

[6] Paul. Sil. v. 686 sq.

S. Pietro d'Alba bei Arezzano, S. Maria delle Grazie bei Ricciolo [1], in Athen die Kirche Hagios Nikodemos, in Myra S. Nikolaus.

Diesseits der Alpen bot Centula eine ähnliche Disposition; ebenso S.-Bénigne in Dijon [2]. Eigentliche Bilderwände will Schlosser auch in der Klosterkirche von Wiremouth in England [3], in der Iulianusbasilika zu Clermont und in der ehemaligen Abteikirche zu Petershausen nachweisen. Die dafür beigebrachten Argumente sind sehr beachtenswerth, ohne indessen vollkommen zu überzeugen.

Schon in den Katakombenkapellen und in den *Cellae trichorae* der Coemeterien waren Vorrichtungen getroffen, die wir als Sitze für den Bischof oder andere Personen des Klerus ansehen dürfen. Bei dem Gottesdienst der Basilika hatte die Geistlichkeit ihren Platz im Presbyterium. Rund um die Apsis hin zogen sich Steinbänke *(Subsellia)*; hölzerne waren sicher eine Ausnahme, doch erwähnt deren Athanasius [4]. Eine ornamentale Behandlung haben diese Subsellien wol im allgemeinen nicht erfahren; doch findet sich ein Beispiel dafür in Parenzo (6. Jahrhundert), wo die Seitenwangen der Marmorbänke profilirt und mit einem Delphin geziert sind. Eine ähnliche Ornamentation weisen die Lehnen der Subsellien in S. Apollinare in Classe auf.

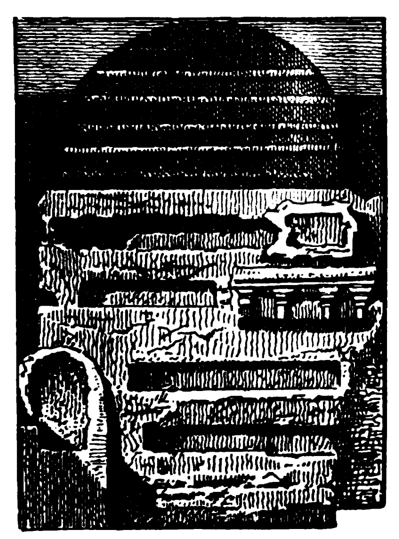


Fig. 313. Kathedra in S. Agnese. (Nach Marchi.)

Kathedra.

Am Schluss des Apsidalbogens, rechts und links von den Subsellien der Priesterschaft flankirt, stand der Stuhl (die Kathedra oder der Thron) des Bischofs, von welchem her derselbe an den Altar schritt, um das heilige Opfer darzubringen, und auf welchem sitzend er auch der Gemeinde das Wort Gottes verkündigte [5]. Indessen war das doch nur da möglich, wo der Altaraufbau bezw. die Bilderwand und die weite Entfernung in grösseren Kirchen nicht ein Hinderniss für das Verständniss schuf. In solchen Fällen trat der Bischof an die Cancelli vor oder bestieg den sich an diese anlehnenden Ambon [6]. In den Katakomben treten Steinsitze auf, welche man nicht mit Unrecht als Bischofsstühle ansieht (vgl. Fig. 313); solche gab es auch von Holz in den Coemeterialkirchen Africa's, wie die ‚Gesta purgationis' bei Optat erzählen (in Aptunga, wo sie in der Verfolgung verbrannt wurden). In einigen Basiliken, wie in S. Petronilla (Ende des 4. Jahrhunderts), S. Balbina, SS. Nereo ed Achilleo, in Avellino [7], sparte man zuweilen eine Nische in der Apsidalmauer aus, um die

[1] Fleury l. c III 120. — Holtzinger a. a. O. S. 159, Anm. 1.

[2] Vgl. v. Schlosser a. a. O. S. 68.

[3] Beda Gest. abb. Wirem.

[4] Athanas. De vit. solit., ed. Par. a. 1627 I 847.

[5] Vgl. dazu Real-Encyklopädie II 153. Holtzinger a. a. O. S. 162. Fleury l. c. II 147 s.

[6] Schon in der Peregrin. Silviae Aq. (ed. Gamurrini [2] [Romae 1888] p. 49) lesen wir, dass ‚intra cancellos prendet evangelium et accedet ad hostium, et leget resurrectionem domnus episcopus ipse'. Das geschah in der Auferstehungskirche. — Das Besteigen des Ambon meldet Socrat. Hist. eccl. VI 5 von dem hl. Johannes Chrysostomus.

[7] Bull. 1880, p. 86.

Kathedra unterzubringen[1]. Meist stand aber dieselbe frei, in einzelnen Fällen war ein Baldachin über sie gedeckt (Fig. 314) wie in Grado und in Torcello, wo die Subsellien und die Kathedra mit ihrer durch ein Kreuz geschmückten Rücklehne noch erhalten sind, während die Bedachung fehlt (vgl. die Restauration bei Fleury l. c. II pl. 158; unsere Fig. 315 gibt nach Holtzinger a. a. O. S. 164 die Totalansicht). Einige andere Bischofsstühle aus Marmor sind durch vegetabilische und animalische Ornamentik (Greifen, Löwen, Rosetten u. dgl.) geschmückt: aller Wahrscheinlichkeit nach antike *Sellae*, welche zu christlichen Zwecken verwendet wurden; so diejenige in S. Gregorio, in S. Pietro in Vincoli, S. Stefano Rotondo, in S. Apollinare Nuovo[2]. Auch trifft man Sessel mit durchbohrtem Sitze, die sogen. *Sellae perforatae* (bekanntlich wird seit Paschalis II [1099] der Brauch erwähnt, dass sich der neuerwählte Papst auf einem solchen durchbrochenen Porphyrsessel niederliess[3]). Es waren ehemalige Badesessel, wie sie in den Thermen üblich waren; ein Exemplar derartiger *perforatae* hat sich in Montecassino erhalten[4]. Auch die Kathedra des hl. Hippolyt (s. oben S. 230) muss als eine Nachbildung profaner Marmorsessel bezeichnet werden. Die christlichen Künstler haben, soweit uns bekannt ist, keinen Marmorstuhl gearbeitet, der mit den antiken an Schönheit und geschmackvoller Decoration verglichen werden könnte. Nur die mit Elfenbeinplatten ausgelegte Kathedra des hl. Maximian in Ravenna (s. unten) kann als ein für seine Zeit (6. Jahrhundert) hochbedeutsames Kunstwerk bezeichnet werden. Die meisten Bischofsstühle der Zeit werden sich um so grösserer Einfachheit erfreut haben, je mehr die von Augustin und Athanasius bezeugte, übrigens schon im ‚Pastor' des Hermas erwähnte Sitte, die Stühle mit Decken zu verhängen, aufkam.

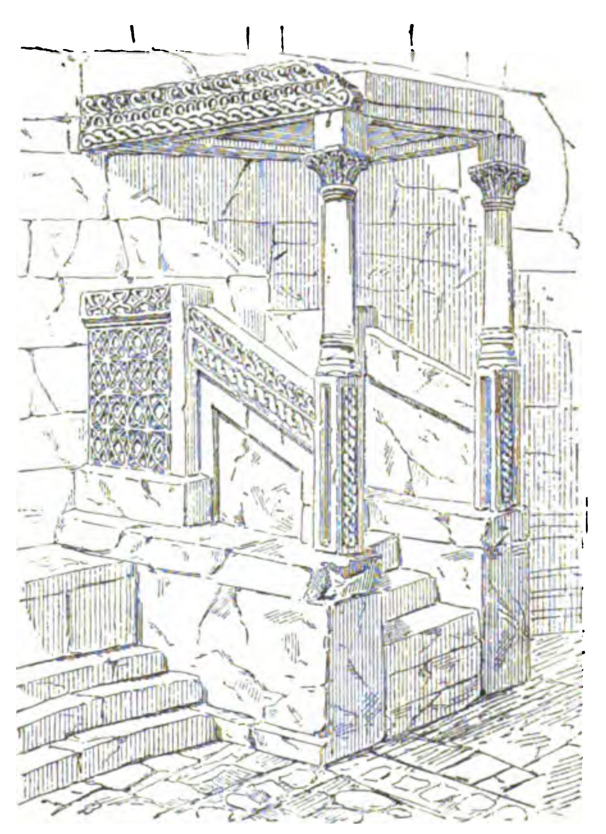


Fig. 314. Kathedra aus Grado.

Schon die Kathedra des Maximian war ein beweglicher Sitz, der ohne Zweifel auch an die Cancelli gestellt wurde, damit der Bischof von dort aus predigen konnte. Seit der Einführung der Ikonostasis musste eine derartige

[1] Real-Encykl. I 130.
[2] Fleury l. c. II pl. 149 s.
[3] Montfaucon Itin. ital. p. 137.
[4] Bekannt ist die Beziehung, in welche diese *Sellae perforatae* zu der Entstehung der Sage von der Päpstin Johanna traten. Siehe Döllinger Papstfabeln [2] S. 40, dessen Erklärung auch heute noch festzuhalten ist.

Veranstaltung geradezu stehendes Bedürfniss werden, und so sehen wir in der That auf byzantinischen Handschriften des Mittelalters[1] einen vor die Bilderwand gestellten Bischofsthron dargestellt. Die berühmte Kathedra des hl. Petrus (Fig. 316), welche mit antiken mythologische Scenen darstellenden Elfenbeinplatten ausgelegt ist, war ebenfalls solch ein beweglicher Sitz, im Grunde eine profane *Sedia gestatoria*[2]. Die angebliche antiochenische Kathedra des hl. Petrus, welche in S. Pietro a Castello in Venedig bewahrt wird, ist nur zum kleinen Theile alt; die Seitenstücke sind durch istrischen oder veronesischen Marmor gehalten; als Rücken dient eine mohammedanische Grabstele, wie deren in Sicilien und Malta viele vorkommen[3].

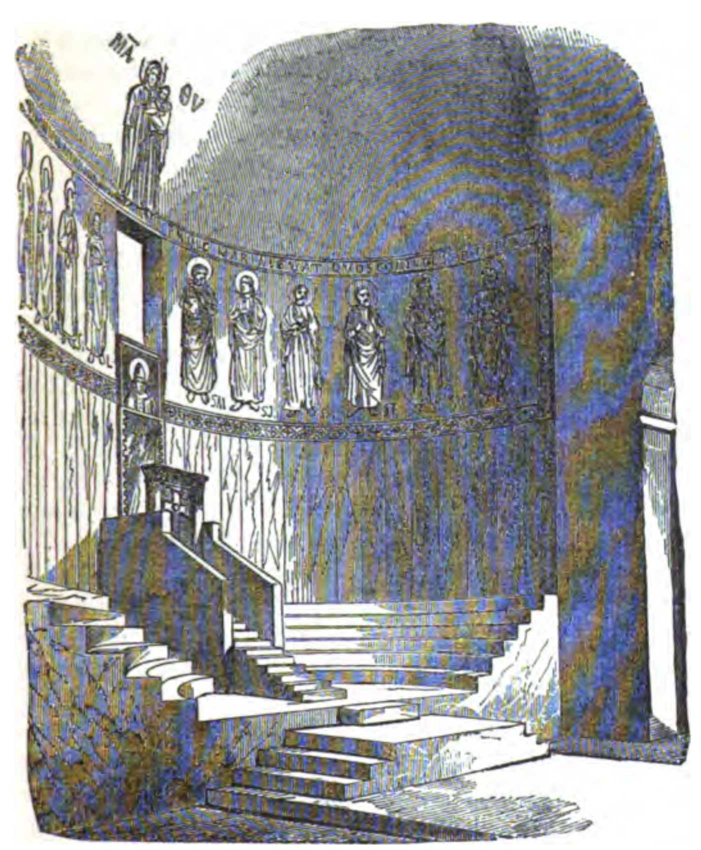


Fig. 315. Kathedra und Subsellion im Dome von Torcello.

Wenn die Verlesung der Heiligen Schrift, wie das durch die oben erwähnte Stelle der ‚Peregrinatio Silviae' erhärtet wird, unzweifelhaft in den Basiliken ursprünglich hinter den Cancelli geschah, so musste sich doch sehr bald, wie das schon im 4. Jahrhundert die Const. Apost. (II 57) besagen, das Bedürfniss einer für den Lesenden (Lector, Diakon, zuweilen den Bischof selbst) hergerichteten Erhöhung einstellen. Dieses Podium nannte man *Ambo* (von *ἀναβαίνειν*, hinaufsteigen), auch *Pulpitum* und *Πύργος*, Thurm (wie in einer Inschrift am Ambon des Domes zu Ravenna)[4]. Dass Bischöfe, Priester

Ambo.

[1] Vgl. den Pariser Codex des 11. Jahrhunderts bei Fleury l. c. II pl. 162.

[2] Vgl. de Rossi Bull. 1867, p. 63. Garrucci Storia VI 12. Kraus Roma sotterranea [2] S. 568. Marriott The Testimony of Catacombs (London 1870) p. 83—92. Aspitel and Nesbitt Two Mem. on St. Peters Chair. Lond. 1870. Fleury l. c. II 149, pl. 145. Stevenson bei Kraus Real-Encykl. II 156. — Diese Kathedra stand im 6. Jahrhundert im Baptisterium von S. Peter, wo Ennodius von Pavia sie sah und beschrieb: ‚ecce nunc ad gestatoriam sellam apostolicae confessionis uda mittunt limina candidatos.' Doch sah sie vorher schon Galla Placidia, und auch Optatus von Mileve scheint auf sie anzuspielen.

[3] Vgl. Secchi La cattedra Allessandrina di S. Marco in Venezia. Ven. 1853. Kraus Real-Encykl. II 161 und die daselbst angeführte Litteratur. Fleury l. c. II 149 s.

[4] Vgl. Real-Encykl. I 43 f. Fleury l. c. III 1—70. Holtzinger a. a. O. S. 169 f.

und Diakonen auch von solchen Ambonen herab predigten, sagt uns Augustinus [1] und erzählt uns Sokrates [2] vom hl. Chrysostomus; auch die Sänger fanden zuweilen darauf Platz [3], besonders bei so grossen Ambonen wie in der Hagia Sophia; seit 610 wird auch die Krönung byzantinischer Kaiser auf dem Ambon dieser Kirche erwähnt. Der Ambon, oder wo deren zwei waren, die Ambonen lagen in der Regel innerhalb der Presbyteriumsschranken, die sie rechts und links begrenzten oder deren Abschluss sie bildeten, nicht im Mittelschiff (wie Holtzinger a. a. O. S. 171 angibt); die Aufstellung in letzterm kann nur als Ausnahme gelten, wie z. B. in der Kirche zu Stagons-Kalabak [4].

An den Ambon und das Bema stiess in einigen Kirchen ein Raum an, den man *Solea* (*Σωλέα*, auch *Σωλεάς*, *Σωλεύς* u. s. f.) oder *Liminare* nannte. Holtzinger hält ihn für einen über den Boden der Kirche bedeutend erhöhten Gang, eine Art von Isthmus, der also den Ambon mit dem Presbyterium verbunden hätte. Wahrscheinlicher dünkt mir auch jetzt noch die Annahme [5], dass die Solea identisch war mit dem für die Magistratspersonen, dann auch für die niederen Kleriker bestimmten Raum ausserhalb des Presbyteriums und seiner Schranken *(Senatorium)*; hier empfingen auch die laisirten Geistlichen die Communion. Diese Solea lag um einige Stufen höher als das Schiff, wie aus einer Aeusserung des Hieronymus hervorzugehen scheint; in Constantinopel war die Solea der Hagia Sophia mit kostbarem buntfarbigen Stein ausgelegt. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass, wo der Ambon frei stehend und ins Mittelschiff gerückt war, der ihn mit dem Presbyterium verbindende Gang ebenfalls Solea genannt wurde.

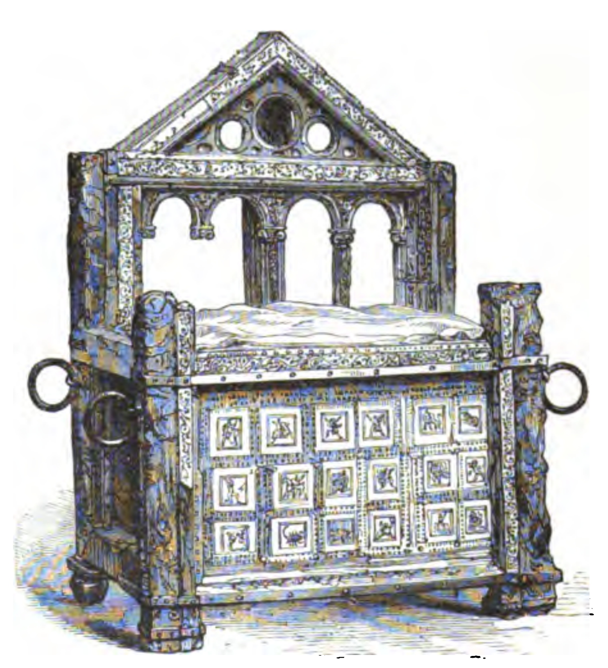


Fig. 316. Kathedra des hl. Petrus in der Peterskirche.

Der Grundriss des Ambon war entweder kreisförmig (wie bei dem des Agnellus in Ravenna) oder polygon (wie in Thessalonich); in letzterm Fall waren die Seiten von Säulen bestellt. Das Podium trug eine Brustwehr, deren Seiten wir uns mit Symbolen, Monogrammen oder historischen Reliefs geschmückt zu denken haben. Schon Constantin d. Gr. soll einen mit kostbarem Marmor und silbernen Platten ausgelegten Ambon in Verbindung mit den Cancelli in S. Lorenzo fuori le mura hergestellt haben [6]. Indessen halte

[1] Serm. XXII. XXIX.
[2] Hist. eccl. VI 5.
[3] Conc. Laodic. c. 15.
[4] Fleury l. c. III pl. 181.
[5] Vertreten in Real-Encykl. I 125.
[6] Lib. pontif. in Sylv., ed. Duchesne I 181.

ich diese Nachricht für apokryph. Der jetzige Ambon von S. Lorenzo ist ein Werk späterer Zeit (8. Jahrhundert): er zeigt (Fig. 317) die *Apsida gradata,* deren auch Augustin gedenkt, d. h. den halbkreisförmigen Ausbau, zu dem man auf Stufen heranstieg. Diese Stufen hatten Absätze, zu welchen man je nach dem kirchlichen Rang der Vorlesenden heranstieg; auf der höchsten las der Bischof das Evangelium oder predigte er, auf der niedrigsten war es wol, wo der Katechumene das Glaubensbekenntniss sprach.

Unter den uns erhaltenen Ambonen, welche Fleury zusammengestellt und meist abgebildet hat[1], nehmen die beiden von Thessalonich[2] einen hervorragenden Platz ein. Denjenigen der Panteleimonkirche mit der merkwürdigen Darstellung der Madonna mit Kind und den Weisen aus dem Morgenlande haben wir unter den seltenen Sculpturwerken der griechischen Kirche bereits kennen gelernt; ein zweiter Ambon[3] hat Arcadennischen mit Muschelconchen und an den Seiten der Balustrade das Monogramm Christi. Dem 6. Jahrhundert wird noch der Ambon des Bischofs Agnellus im Dom zu Ravenna[4], der des Marinianus vom Jahre 597 in S. Giovanni e Paolo[5], der von S. Apollinare Nuovo[6] (Unterbau erneuert), der des hl. Severus in S. Spirito[7], von S. Agata ebenda[8], der von Murano[9] zugeschrieben. Aus dem 7. Jahrhundert ist der Ambon von Torcello[10], der der Misericordia in Ancona[11] zu nennen. Auf die späteren Ambonen kann hier nicht eingegangen werden. Von ganz besonderer Pracht scheint der uns von Paulus Silentiarius und einem Anonymus beschriebene Ambon in der Sophienkirche zu Constantinopel gewesen zu sein, der schon bald nach seiner Entstehung durch den Zusammmensturz der Kuppel zerstört ward[12].

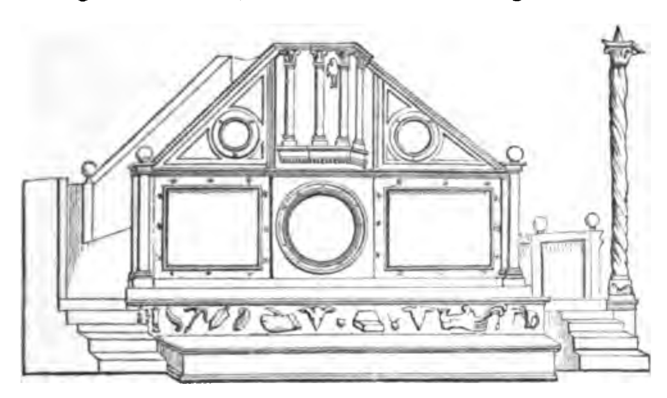


Fig. 317. Ambo aus S. Lorenzo fuori le mura bei Rom.

Die Gemeinde wohnte dem Gottesdienste im allgemeinen stehend oder knieend bei; das Sitzen wird bei Optatus (IV 78) noch als unpassend bezeichnet; doch kam es auch vor, dass man sich zur Anhörung der Predigt, wie jetzt noch im Süden, auf den Boden setzte oder hinwarf[13]. Schon Augustin (De catechiz. rudib. c. 13) erwähnt es als eine bessere Einrichtung, dass jenseits des Meeres (also wol in Italien) gelegene Kirchen Sitzbänke *(Sedilia)* eingerichtet hatten, was auch Paulin von Nola (Poem. XX 114) bestätigt. Diese Sedilien sind ohne Zweifel aus Holz gefertigt gewesen; über ihre Gestaltung und ihre künstlerische Behandlung wissen wir nichts. Indessen ist Sitzbänke.

[1] Fleury l. c. III 1 s.
[2] Ibid. pl. 70. 71. — Vgl. Bayet Rech. p. 105 s.
[3] Auch abgebildet bei Holtzinger a. a. O. Fig. 115.
[4] Fleury l. c. pl. 172 s. Dazu die Restauration p. 12.
[5] Ibid. pl. 174.
[6] Pl. 175.
[7] Pl. 176.
[8] Pl. 177.
[9] Pl. 178.
[10] Pl. 179.
[11] Pl. 180.
[12] Fleury III 8
[13] Caesar. Arelat. Serm. XXVI.

nicht anzunehmen, dass dieselben, wenigstens in reicheren Anlagen, einer solchen völlig entriethen.

Aesthetischer Werth der Basilika.

Damit sind wir mit unserer Betrachtung der christlichen Basilika zum Ende gekommen. Wer sie in ihrer ganzen, allen Bedürfnissen des Cultes und der Gläubigen entsprechenden Einrichtung, in ihrer die ästhetische Empfindung der antiken Menschheit so vollkommen befriedigenden, alle Sinne derselben gefangennehmenden Herrlichkeit sah, der musste wol unwillkürlich den Vergleich mit den armen, versteckten, schmucklosen Bethäusern der Zeit der Trübsal ziehen und mit Eusebius gestehen, dass das Haus ‚der einstmals Verwittweten und Verwaisten nunmehr durch die Gnade Gottes mit Blumen geschmückt und, wie der Prophet sagte, wie eine Lilie aufgeblüht sei‘ [1], und gerne mochte er mit dem grossen Geschichtschreiber der Kirche in diesem wunderbaren materiellen Bau ein würdiges Abbild jenes ‚lebendigen Tempels des lebendigen Gottes sehen, den wir selbst ausmachen — ich meine‘, sagt Eusebius — ‚jenes grössten, Gottes wahrhaft würdigen Tempels, dessen innerstes Heiligthum den Blicken der Menge entzogen und wahrhaft heilig und das Heiligthum der Heiligen ist‘ [2]. Ein kostbares Wort, mit dem der geistvolle Grieche das wahre und eigentliche Motiv getroffen hat, welches die ‚Gemeinschaft der Brüder‘, die ‚*Ecclesia fratrum*‘, dazu geführt hat, ihr Bethaus zu einem Kunstwerke zu gestalten, das in seiner fortschreitenden Ausbildung einstmals den höchsten Triumph aller Künste darstellen und in dem gothischen Dom die vollkommenste sinnfällige Ausgestaltung der religiösen Idee vor Augen führen sollte.

---

[1] Hist. eccl. X 4. [2] Ibid.

Sechstes Buch.

Die Bildercyklen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts. Die altchristliche Mosaik- und Buchmalerei.

I.

WIR haben die Coemeterialmalerei der ersten drei christlichen Jahrhunderte seit den Tagen Constantins mehr und mehr hinter der Sarkophagsculptur zurücktreten sehen; gegen Ausgang des 4. Jahrhunderts vollzieht sich eine weitere Veränderung. Es geht ein Wandel in dem Charakter der Kunst vor, die den symbolisch-allegorischen Zug mehr und mehr beiseite setzt und die biblisch-historische Darstellung bevorzugt; und ein weiterer Wandel offenbart sich darin, dass die sepulcrale Färbung der Kunst abgestreift wird: die christliche Kunst entsteigt dem Dunkel der Gräberwelt, sie rückt dem Leben und den Lebenden näher, und statt sich vorwaltend an der Wohnstätte des Todes zu entfalten, widmet sie sich jetzt mit Vorliebe dem Schmuck der Basilika, welche, seit der Kirche der Friede geschenkt ist, als letzte grosse That des römischen Geistes der Erde entsteigt. Der Bilderkreis erweitert sich um ein beträchtliches. In grossen Bildercyklen wird die Gesammtentwicklung des Reiches Gottes auf Erden im Alten wie im Neuen Bunde vorgeführt: zunächst in umfassenden Wandmalereien al fresco, dann in den Schöpfungen der Mosaikmalerei und endlich in einer der Gemeinde weniger zugänglichen, aber der Detaillirung um so günstigern Weise in der Buchmalerei. So hebt mit dem ausgehenden 4. Jahrhundert eine Kunstthätigkeit und Kunstrichtung an, welcher in den dunkeln Jahrhunderten des Zusammenbruchs der antiken Cultur und des mühsamen, vielfach durchbrochenen Aufbaues einer neuen Cultur bis tief ins 11. Jahrhundert hinein eine grosse, glänzende Rolle zufiel. Mehr als ein halbes Jahrtausend hindurch stellt sich in diesen ‚Historien‘, welche der Pinsel unbekannter Maler malt oder die Hand ebenso unbekannter Musaicisten aus kleinen Steinchen zusammenfügt, die einzige Leistung künstlerischen Vermögens, das beste Stück ästhetischer Empfindung der Menschheit dar.

Ein Kirchenlehrer des 8. Jahrhunderts, Johannes Damascenus, behauptet in seinem Schreiben an den Kaiser Theophilus[1], schon Constantin d. Gr. habe in den Kirchen die Anbringung von Serien von Scenen aus der heiligen Geschichte angeordnet (*ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἀνιστορεῖσθαι ἐνομοθέτησε*), und er nennt als solche die Geburt des Herrn in Bethlehem, die Anbetung der Hirten, der drei Weisen, u. s. w., auch die Leidensgeschichte, die Auferstehung und die Himmelfahrt des Herrn. Die Angabe dieser Themate hat bereits C. Bock

[1] Ep. ad Theoph. c. 3 (Opp. ed. LE QUIEN I 630).

veranlasst, die Mittheilung des Damascenus nach ihrer chronologischen Richtigkeit zu bezweifeln[1]. Ganz mit Recht. Denn es ist nicht anzunehmen, dass schon vor 337 einige der erwähnten Scenen dargestellt worden sind.

Aelteste Bildercyklen.

Etwa zwanzig Jahre nach dem Tode des grossen Kaisers stossen wir auf den ersten Cyklus biblisch-historischer Gemälde, der in den Kirchen des christlichen Alterthums mit Sicherheit nachzuweisen ist. Er ist leider seit

S. Costanza.

der vandalischen Restauration, welche 1620 die Kirche der hl. Costanza an der Via Nomentana erfahren hat, zu Grunde gegangen[2]. Diese Rundkirche, deren Ammianus Marcellinus (XXI 1, 5) um 360 zuerst gedenkt, war kurz vor diesem Datum, der spätern Legende der hl. Agnes zufolge, an der Stelle, wo Constantia, des Kaisers Constantin d. Gr. Schwester und Gemahlin des Kaisers Licinius († 329 oder 330), begraben war, als Taufkirche entstanden. Um 354 war sie auch bereits Grabstätte der Töchter Constantins, von denen zuerst Constantina, die eigentliche Stifterin der Rotunde, dann Helena (um 360) hier beigesetzt wurde. Erst später, seit dem 7. Jahrhundert, nahm das Mausoleum den Titel S. Constantiae an. Wir werden unten sehen, was sich von dem musivischen Schmuck der Rotunde noch bis heute erhalten hat. Zerstört sind die Mosaiken der Kuppel, welche von Müntz ins constantinische Zeitalter, von de Rossi in die Jahre 354—360 gesetzt werden, wo sie vermuthlich aus Anlass der Beisetzung der beiden Prinzessinnen entstanden. Ueber den Bestand dieser Mosaiken im 16. Jahrhundert verdanken wir Müntz und Armellini werthvolle Erhebungen, aus denen sich die Verwandtschaft der Bilder mit denen von S. Pudenziana ergibt. Die Abbildungen, welche Bartoli und Ciampini seiner Zeit von den Hauptscenen der Decke gaben, sind phantastisch und jetzt völlig werthlos, nachdem Garrucci im Escurial die colorirte Zeichnung des Francesco d'Olanda fand, der Italien unter Papst Paul III (erwählt 1534) bereiste; eine seither von J. Ficker reproducirte Zeichnung, ebenfalls aus dem Escurial, ist auch älter (1491). Andere Skizzen des Renaissancezeitalters kommen hinzu, um die Herstellung dessen, was einst hier an Bildern geboten war, zu ermöglichen. Manches erfahren wir durch Ugonio, der das Denkmal 1594 beschrieb. Auf Grund dessen hat de Rossi eine Wiederherstellung versucht, welche im wesentlichen folgendes ergibt. Den Mittelpunkt nahm eine Seescene ein, wo inmitten von Seethieren u. s. w. das mystische Schiff einherfuhr. In zwei Reihen waren dann an der Wölbung alt- und neutestamentliche Scenen geordnet. Ugonio glaubte Moses, der an den Felsen schlägt, Elias, der das Feuer des Himmels auf den Altar des Baal herabruft, Tobias mit dem Fisch, Susanna vor dem Tribunal des Daniel nebst den beschämt zurückweichenden beiden Seniores zu erkennen. De Rossi vermuthet weiter Abraham und Isaak; auf d'Olanda's Zeichnung ist noch das Opfer Abels und Kains deutlich angegeben. Dementsprechend glaubt de Rossi, dass in dem untern Streifen zwölf Sujets des Alten, in dem obern zwölf des Neuen Testaments angebracht waren, also ‚ein grandioser biblischer Cyklus von Scenen aus den Propheten und der heiligen Geschichte, welche dem der Taufe vorausgehenden katechetischen Unterrichte

---

[1] C. Bock Die bildl. Darstellungen d. Himmelfahrt Christi vom 6.—12. Jahrhundert (im Freiburger Diöcesan-Archiv II [1866] 412). Anders Th. Hach, welcher der Nachricht des Johannes Damascenus Glauben schenkt (Die Darstellung der Verkündigung Mariä im christlichen Alterthum, in Luthardts Zeitschrift für kirchl. Wissenschaft 1885, S. 382).

[2] Ciampini De sacr. aed. a Const. constr. p. 130 sq. — Garrucci Storia IV 6—10. — Müntz in der Rev. arch. 1887, p. 175 u. a. — De Rossi Musaici crist. II, Lf. 17.

entsprachen und deren Auswahl demnach der Bestimmung des Gebäudes und der Anwesenheit des Taufbrunnens vollkommen angemessen war'.

Hiermit berührt de Rossi eine Thatsache, welche wir von da ab viele Jahrhunderte hindurch bestätigt sehen werden: die Bildercyklen, vielfach durch Inschriften *(Tituli)* in ihrer Bedeutung erklärt, wollen für das Auge die nämlichen Gegenstände darstellen, welche den jeweiligen Hauptinhalt der Predigt und des Unterrichts bilden. Nach der ,Didache der Apostel' müssen die Apostolischen Constitutionen (V 10) als die wichtigste Zusammenfassung der für das 4. und 5. Jahrhundert in Betracht kommenden Lehren gelten. Aelter als die Constitutionen in ihrer heutigen Recension ist ein Actenstück, auf welches nach dieser Richtung hier zum erstenmal aufmerksam gemacht sei und welches den Hauptinhalt der Verkündigung des Evangeliums in einer Weise zusammenfasst, welche den in den Cyklen des 4. und 5. Jahrhunderts hauptsächlich uns begegnenden Scenen des Alten und Neuen Testaments vollkommen entspricht. Es sind die einem gewissen Nilus als Augenzeugen zugeschriebenen Acten des Martyrers Theodotus, welche Papebroch zuerst und nach ihm Ruinart herausgegeben hat[1]. Tituli.

Wir haben bereits, wo wir von dem didaktischen Charakter der altchristlichen Malerei im allgemeinen sprachen (S. 79), die Aeusserungen Paulins von Nola und Gregors d. Gr. mitgetheilt, aus welchen erhellt, wie auch diese Väter die Bilder an den Wänden der Basilika wie ein vor den Augen der Gemeinde stets aufgeschlagenes, den mündlichen Lehrvortrag unterstützendes Buch ansahen. Dieselbe Auffassung erhält sich bis tief ins Mittelalter hinein; wir werden sie namentlich im karolingisch-ottonischen Zeitalter von neuem bestärkt und eingeschärft sehen. Der in dem Cyklus von S. Costanza uns schon entgegentretende Parallelismus des Alten und Neuen Testamentes hat dabei fortwährend seine Giltigkeit bewahrt. Bei Claudius von Turin (820—840)[2] finden wir schon ausdrücklich die auch noch für die plastische Decoration der romanischen und gothischen Kathedralen massgebenden Gesichtspunkte vorgelegt, dass die Aussenseite des Gebäudes hauptsächlich die Zeit *ante legem* (das Heidenthum), das Innere das Leben *sub lege* (Altes Testament) und dasjenige *post legem, sub gratia* in seinen Bildwerken veranschaulichen soll. Die decorative Behandlung der Aussenflächen der Kirche geht über die altchristliche Uebung hinaus: aber das Gesammtprogramm, welches in jenen Sätzen aufgestellt ist, wurzelt in den Traditionen des 4. und 5. Jahrhunderts. Didaktischer Charakter der altchristlichen Malerei.

---

[1] Papebroch Acta SS., 4. Mai. Ruinart Acta mart. sinc. etc. (Par. 1689) p. 366: ,testificantes quomodo novissimis temporibus de caelis inter homines (I. C.) apparuit, cum admirandis prodigiis et miraculis ineffabilibus, infirmantium sanans morbos et homines regno caelorum dignos efficiens. De incarnatione vero ipsius accurate scripserunt Prophetae, deque morte et passione ipsius, ac resurrectione a mortuis: quorum testes Chaldaei et Magi Persarumque sapientissimi, astrorum motu ducti et tempus nativitatis eius secundum carnem agnoverunt, et primi agniti a se Deo ut Deo munera obtulerunt. Multa autem atque stupenda miracula fecit. Primum enim aquam commutavit in vinum, et quinque panibus ac duobus piscibus quinque millia hominum satiavit in deserto; et infirmos verbo sanavit et supra mare velut super aridam ambulavit. Eius quoque dominatum agnovit natura ignis, et mandato eius resuscitati sunt mortui, et a nativitate caecis lumen solo verbo affulsit. Claudos celerrime fecit ambulare, et a diebus quattuor tumulatos revocavit ad vitam. Quis autem posset exsequi verbis omnia quae fecit signa et prodigia, quibusque probatus est Deus esse, non autem aliquis homo vulgaris.'

[2] Vgl. Rudelbach Claudii Tur. Ep. ined. op. specim. Havniae 1824. C. Schmid Claudius von Turin (in Illgens Zeitschrift für histor. Theologie 1843, S. 52).

Wäre Lactantius wirklich, wie das vielfach, auch noch von Garrucci (Stor. I 461) angenommen wird, der Verfasser des ‚Carmen de passione Domini', so hätten wir bereits aus den Tagen Kaiser Constantins d. Gr. selbst die Beschreibung einer Kirche, welche zwar nicht mit einem ganzen Cyklus, aber doch mit einem grossen Kreuzigungsbilde ausgestattet gewesen wäre. Aber vieles spricht dafür, dass das Gedicht einer spätern Zeit, etwa dem 5. Jahrhundert, angehört. Noch viel wichtiger wäre für die Kunstgeschichte die Echtheit der Distichen, welche der hl. Ambrosius († 397) für seine Basilika in Mailand gedichtet haben soll[1]. Diese Distichen, deren Ueberlieferung auf jetzt nicht mehr controllirbare Handschriften zurückgeht, illustriren Wandgemälde, welche in der im Mittelalter durch einen Neubau ersetzten Basilika des hl. Ambrosius in Mailand angebracht gewesen sein sollen. Es sind im ganzen 21 Bilder, von denen nur 4 dem Neuen Testament angehören, während die 17 alttestamentlichen eine lückenhafte Serie darstellen. Offenbar haben wir es nur mit einer fragmentarischen Aufzeichnung zu thun; von der ursprünglichen Abschrift hat sich nur ein Theil erhalten, und dieser Theil lässt an eine spätere Entwicklung als in der Zeit des hl. Ambrosius denken. Das gilt namentlich, wie das Dobbert bereits betont hat, von der Abendmahlsscene, wo Johannes als an der Brust des Herrn ruhend geschildert wird *(aspice Iohannem recubantem in pectore Christi)*, — eine Darstellung, die sonst erst im 8. Jahrhundert (zu Ferentillo zuerst) vorkommt und deren Auftreten hier entschieden gegen das 4. Jahrhundert spricht. Die übrigen neutestamentlichen Scenen sind die Verkündigung, Zachäus auf dem Baume, die Transfiguration *(maiestate sua rutilans Sapientia vibrat)*. Die alttestamentlichen folgen sich bei Biraghi also: 1. Noe; 2. Abraham in der Zahl der Sterne die Menge seiner Nachkommenschaft schauend; 3. die drei Engel zu Gaste bei Abraham, Sara versteckt sich; 4. Opferung Isaaks; 5. Isaak und Rebekka; 6. Jakob nimmt Esau den Segen des Vaters vorweg; 7. Jakob bildet sich aus den gesprenkelten Schafen Labans eine Heerde (1 Mos. Kap. 30); 8.—11. Geschichte des ägyptischen Joseph; 12. Absalom am Baume hängend; 13. Jonas von dem Seeungeheuer verschlungen und ausgespieen; 14. Isaias; 15. Jeremias; 16. Himmelfahrt des Elias; 17. Daniel in der Löwengrube. Man sieht, dass auch von diesen Scenen eine gute Anzahl über den Bilderkreis des 4. Jahrhunderts hinausgeht.

Am nächsten verwandt mit diesen Distichen zeigt sich das Dittochaeum (*Διττοχαῖον*) des spanischen Dichters Aurelius Prudentius Clemens, dessen Dichtungen im allgemeinen zwischen 401—405 zu setzen sind. Unter jenem

---

[1] Diese ‚Disticha sancti Ambrosii de diversis rebus quae in Basilica Ambrosiana scripta sunt' gab zuerst Fr. Juret in Margarini de la Bigne's Bibl. patr. VIII (Par. 1589) ex veteribus codd. heraus. Sie wurden dann in der Pariser Ausgabe des Ambrosius von 1603 (V 362) aufgenommen und von Tillemont, Puricelli, Bugati, neuerdings von Biraghi (Inni sinceri e carmi di S. Ambr. p. 33 sg. 144 sg.), de Rossi (Inscr. II 1, 160. 184), Garrucci (Stor. I 461) für echt gehalten, während Th. Hach (Luthardts Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft 1885, S. 384), Dobbert (Repertor. für Kunstwissenschaft XIV [1891] 180), Steinmann (Die Tituli [Lpz. 1892] S. 62 f.) sich theils gegen die Echtheit der Distichen aussprechen, theils begründete Bedenken gegen dieselbe vorbringen. Nach Traube's Fund (s. unten Anm. S. 389) ist de Rossi kürzlich auf den Gegenstand zurückgekommen (Bull. 1892, p. 152) und hat die Autorschaft des Ambrosius wieder wahrscheinlich zu machen gesucht. — Ueber die Dichtungen des hl. Ambrosius im allgemeinen vgl. jetzt G. M. Dreves Aurelius Ambrosius, ‚der Vater des Kirchengesanges' (58. Ergänzungsheft zu den ‚Stimmen aus Maria-Laach'. Freiburg 1893). Dazu Kienle in der Zeitschrift ‚Katholik', Mainz 1894, S. 467.

Titel (irrthümlich ist die aus späten Handschriften von Cellerius und Obbarius übernommene Ueberschrift Diptychon) haben sich 49 Tetrastichen erhalten[1], welche eine Art von Abriss der alt- und neutestamentlichen Geschichte in 24 bezw. 25 Bildern darstellen. Dass sie der Beschreibung von Gemälden dienen, kann nicht zweifelhaft sein, da das *hic, ecce, aspice* deutlich genug auf solche hinweist. Indessen folgt daraus nicht, dass, wie Ebert und Rösler annehmen[2], wirklich ausgeführte Bilder hier beschrieben werden. Springer[3] sieht in den Versen eine Art Bilderbibel, welche den Künstlern als Vorlage gedient hätte. Das frühe Auftreten von Armenbibeln, welches de Rossi kürzlich erwiesen[4] und auf welches wir zurückzukommen haben, scheint zu dieser Annahme zu stimmen. Ich vermuthe indessen, dass wir es hier eher mit einem Entwurfe von Inschriften für erst herzustellende Malereien zu thun haben, ähnlich denjenigen, welche Paulin von Nola um dieselbe Zeit (ca. 403) seinem Freund Severus für die beiden Kirchen in Primuliacum ausarbeitete, und denen, welche im karolingischen Zeitalter Walafried Strabo und Ekkehard für St. Gallen oder Reichenau und Mainz dichteten. Die grosse Zahl der Distichen lässt in allen diesen Fällen nicht daran denken, dass sämmtliche in Betracht kommenden Scenen wirklich ausgeführt waren, — man wählte aus dem vorgeschlagenen Vorrath, was dem Patron der Kirche oder dem Künstler zusagte, wie das Ekkehard selbst nahelegt: *eligantur qui picturis conveniant.*

Betrachten wir die einzelnen Scenen des Dittochaeum näher, so ergibt sich nach den handschriftlichen Ueberschriften folgende Zusammenstellung:

Testamentum Vetus.	Testamentum Novum.
1. Adam et Eva.	25. Adnuntiatio Dominica.
2. Abel et Cain.	26. Civitas Bethlehem.
3. Arca Noe.	27. Magorum munera.
4. Ilex Mambrae.	28. Pastores ab angelis admoniti.
5. Monumentum Sarae.	29. Occiduntur infantes in Bethleem.
6. Somnium Pharaonis.	30. Christus baptizatur.
7. Ioseph a fratribus agnitus.	31. Pinna templi.
8. Ignis in rubo.	32. Ex aqua vinum.
9. Iter per mare.	33. Piscina Siloah.
10. Moses accipit legem.	34. Passio Ioannis.
11. Manna et coturnices.	35. Per mare ambulat Christus.
12. Serpens aeneus in eremo.	36. Daemon missus in porcos.
13. Lacus myrrhae in eremo.	37. Quinque panes et duo pisces.
14. Helim lucus in eremo.	38. Lazarus suscitatus a mortuis.

[1] Obbarius gibt in seiner Ausgabe (Tübingen 1845) nur 48 Tetrastichen, und zwar ohne Titel; die Parmenser Ausgabe von 1788 wie auch Gabrucci Stor. I 476 haben 49 (das bei Obbarius fehlende ist 43, Sepulcr. Christi) mit den Ueberschriften.

[2] Ebert Gesch. d. christl.-latein. Literatur I S. 289. 290. — Rösler (Der kathol. Dichter Aur. Prudent. Clem. [Freib. 1886] S. 125) meint sogar, die Kirche könne keine andere als die von Calagurris oder die von Saragossa selbst sein.

[3] Springer Grundzüge d. Kunstgeschichte II (Lpz. 1888) 120.

[4] De Rossi Bull. 1887, p. 56 sg. — Auch Steinmann (Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande [Lpz. 1892] S. 76) tritt Springers Annahme bei, während Brockhaus (Aurelius Prudentius Clemens [Lpz. 1872] S. 158 f. 267 f.) nur an wirklich ausgeführte Bilder denkt, ohne eine Vermuthung darüber auszusprechen, wo sich dieselben befunden haben könnten.

Testamentum Vetus.	Testamentum Novum.
15. Duodecim lapides in Iordane.	39. Ager Sanguinis.
16. Raab meretrix.	40. Domus Caiphae.
17. Samson leonem necat.	41. Columna ad quam flagellatus est Christus.
18. Samson vulpes capit.	42. Passio Salvatoris.
19. David Goliath sternit.	43. Sepulchrum Christi.
20. Regnum David.	44. Mons Oliveti.
21. Aedificatio templi.	45. Passio Stephani.
22. Filii Prophetarum.	46. Porta speciosa.
23. Captivitas Israel.	47. Visio Petri.
24. De Esechia rege.	48. Vas Electionis.
	49. Apocalypsis Ioannis.

Rösler (a. a. O. S. 133) glaubt, dass die Wahl dieser Scenen durch Rücksichten der Typologie bedingt sei; Steinmann (a. a. O. S. 76) nimmt für die Gegenüberstellung der Verkündigung und des Sündenfalles ebenfalls den typologischen Sinn in Anspruch, meint aber, der Dichter habe dann sofort zu Gunsten einer chronologischen Anordnung der Bilder die typologische Gegenüberstellung fallen lassen. Vielleicht ist es zutreffender, zu sagen, dass derselbe in dieser Gegenüberstellung nur im allgemeinen die typologischen Beziehungen des Alten zum Neuen Bunde betonen wollte.

Es ist ganz richtig, wenn Brockhaus (a. a. O. S. 266) hervorhebt, dass Prudentius auch sonst sich in seinen poetischen Schilderungen in einer eigenthümlichen Abhängigkeit von Bildwerken bewegt. ‚Oft macht es den Eindruck, als ob er die ganze Anlage dieses oder jenes Gedichtes auf die Anführung dieses oder jenes biblischen Bildes zugespitzt habe. Oft geht er ohne ersichtlichen Grund zu einer solchen biblischen Schilderung über und scheint darüber den ganzen Zusammenhang vergessen zu haben. So ist es z. B. der Fall bei dem fünften Hymnus im Buch Cathemerinon. Der Dichter schildert in demselben das Licht der angezündeten Kerzen und gelangt dabei zum Preise Gottes, des Ursprungs alles Lichtes; dies führt ihn auf die Erscheinung Gottes vor Moses als brennender Flamme im Dornbusch (v. 31—36). Er verbindet damit die Feuersäule, in der Jehovah das Volk durch die Wüste führte (v. 37—44). Nun aber, den Cyklus der Mosesgeschichte fortführend, schildert er die Verfolgung des ausziehenden Israel durch Pharao, dessen Untergang, das Wasser aus dem Felsen, die Versüssung des bittern Wassers von Mara, die Wachteln und das Manna; knüpft daran die mystischen typologischen Beziehungen und gelangt durch die letzteren auf das Mysterium der Eucharistie und das dadurch bewirkte ewige Leben, um erst gegen den Schluss wieder auf den eigentlichen Gedankengang des Gedichtes zurückzulenken und von der durch das Licht erhellten Nacht weiter zu reden. Aehnlich findet man bei dem siebenten Hymnus Cathemerinon, dem Hymnus in der Faste, eine so ausgedehnte Schilderung von hervorragenden Fastenbeispielen (Elias, Johannes, die durch Jonas' Predigten erschütterten Niniviten, Christus selbst), dass sich der ganze Hymnus beinahe in diese Schilderung auflöst. Eine ebensolche ausgedehnte Aneinanderstellung von biblischen Scenen findet sich in der Apotheosis (v. 601—766).‘ Brockhaus hat dann eine verdienstvolle Zusammenstellung der Schriftscenen unternommen, welche sich bei Prudentius einerseits,

anderseits auf Gemälden, Sarkophagen, Gläsern und Mosaiken finden (S. 239 f.). Es sind folgende. Aus dem Alten Testament: 1. Adam und Eva; 2. Kain und Abel; 3. die Arche Noe's; 4. das Opfer Abrahams; 5. der Mosescyklus (Moses zieht die Schuhe aus; Durchgang der Juden durchs Rothe Meer; Moses schlägt Wasser aus dem Felsen; er empfängt die Gesetzestafeln; die Manna- und Wachtelspeisung; Sieg über die Amalekiter); 6. David und Goliath; 7. Himmelfahrt des Elias; 8. die Geschichte des Jonas (in den bekannten vier Situationen); 9. die des Job; 10. Daniel in der Löwengrube; 11. die drei Jünglinge im Feuerofen; 12. Tobias. Aus dem Neuen Testament: 1. die Geburt Christi und Anbetung der Hirten; 2. die Weisen aus dem Morgenlande; 3. die Taufe Christi im Jordan; 4. die Hochzeit zu Kana; 5. die Speisung der Fünftausend; 6. Christus wandelt auf dem Meer; 7. die Heilung der Blutflüssigen; 8. die Heilung des Blinden; 9. die Heilung des Gichtbrüchigen; 10. die Auferweckung des Lazarus; 11. die Verleugnung Petri.

Diese Liste zeigt sofort, dass dies Dittochaeum in seinen 49 Scenen weit über den Vorrath von Bildern hinausgeht, von welchem man annehmen kann, dass er Prudentius bekannt war. Schon dieser Umstand kann an der Autorschaft des Letztern Zweifel erwecken. Der Cyklus des Dittochaeum steht in der That den Cyklen der karolingischen Zeit, z. B. dem der Egbert-Handschrift, näher als dem Geiste des 4. und 5. Jahrhunderts. Es kommen andere Gründe hinzu, welche es mehr als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass Prudentius nicht der Verfasser der Tetrastichen ist. Die äussere, handschriftliche Bezeugung lässt zu wünschen übrig [1]. Die Darstellung in dem Dittochaeum ist, wie auch Brockhaus anerkannt hat (S. 158), im Unterschied von Prudentius' sonst so schwunghaftem Stil trocken, nüchtern, nicht im Tone der poetischen Paraphrase gehalten, wie sonst bei unserm Dichter und bei Iuvencus, Sedulius, sondern mehr rein descriptiv, wie in den Tituli der spätern Zeit. Ich will damit nicht unbedingt die Unechtheit des Dittochaeums behaupten, sondern zunächst nur auf die Schwierigkeiten hingewiesen haben, welche seiner Anerkennung als einem echten Werke des Prudentius entgegenstehen.

Ein gesicherteres Bild cyklischer Darstellungen aus dem Ausgang des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts gibt uns eine Homilie des um 410 gestorbenen Bischofs Asterius von Amasea in Pontus, welcher die zu seiner Zeit sowol für den privaten Gebrauch als für die Innendecoration der Kirchen hergestellten Wandteppiche also beschrieb: ‚Auf diesen Stoffen siehst du Löwen, Panther, Bären, Stiere, Hunde, Wälder, Felsen, Jäger: kurz alles, was die Meisterschaft der Maler in Nachahmung der Natur zu schaffen weiss. Nicht bloss Wände und Häuser sind mit [so figurirten] Stoffen bekleidet, sondern auch die Menschen in ihren Tuniken und Oberkleidern (Pallien). Die Frömmsten unter uns lassen sich von den Webern die evangelischen Geschichten einwirken: Christus inmitten seiner Apostel und dann seine Wunder alle, wie das Evangelium sie erzählt. Man sieht da die Hochzeit von Galilaea mit den Wasserkrügen; den Paralytischen, der auf den Schultern sein Bett wegträgt; den Blindgebornen, wie er mit wenig Speichel geheilt wird; die blutflüssige Frau, welche den Saum des Kleides des Herrn berührt; die Sünderin zu den Füssen des Herrn; Lazarus vom Grabe zum Leben zurück-

[1] Indessen bezeugen, wie Traube (De Ambrosii titulis [Hermes 1892, p. 159]) kürzlich nachgewiesen hat, die Randglossen zu Heirici Vita Germani V 4 und Cod. Paris. 12 949 den Vers ‚Praestolatae ovans sponsam (statt des gewöhnlichen Textes ‚Praestolatae oves sponsae') de gentilibus Isaac' als von Prudentius.

gerufen.'[1] De Rossi macht hierzu die treffende Bemerkung: ,Abgesehen von der Sünderin zu den Füssen des Herrn[2], sind, wie jeder Archäologe sieht, die von Asterius als Motive für die Teppichdecoration bezeichneten Sujets ganz dieselben, welche in der Sarkophagsculptur des 4. Jahrhunderts den christlichen Bilderkreis ausmachen.' Er weist dann weiter darauf hin, dass ganz gewiss dieselben Sujets nicht bloss in den Häusern der Gläubigen, sondern auch in den Basiliken auf gewebten Teppichen prangten. Unter den dem Heiligthum zu Nola dargebrachten Gaben verzeichnet Paulinus: *vela ... seu puro splendida lino || sive coloratis textum fucata figuris* (Poem. XVIII 31). Letzterer Ausdruck kann an sich ebensogut auf eingewebte, gewirkte, als auf den Teppichen aufgemalte Sujets bezogen werden; jedenfalls dürfen wir es als wahrscheinlich ansehen, dass man gegen Mitte des 4. Jahrhunderts damit anfing, sowol in Mosaik ausgeführte (so in S. Costanza) als in Teppich eingewebte Bildercyklen anzubringen; bald wird man auch zu Wandmalereien übergegangen sein. Diese Malerei selbst aber bewahrte viele Jahrhunderte hindurch, selbst noch in der Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts, die Erinnerung an die Teppichmalerei, mit der die Innendecoration der altchristlichen Kirchen begonnen hatte.

Paulinus von Nola und seine Schöpfungen.

Schon manchesmal haben wir der wichtigen Mittheilungen gedacht, welche uns Bischof Paulin von Nola (410—431) hinterlassen hat. Noch ehe er den Bischofssitz von Nola bestieg, hatte er die auf seinem Gute bei Nola liegenden vier alten kleinen Basiliken, die hier zu Ehren des Martyrers Felix errichtet waren, restaurirt und mit Bildern geschmückt, dann eine neue Basilika zu Ehren desselben Heiligen erbaut und auch in dem benachbarten Städtchen Fundi eine neue Kirche zu der ältern bauen lassen. Diese Schöpfungen fallen in die Jahre 401—403, in denen auch des Paulinus langjähriger Freund Sulpicius Severus zu Primuliacum in Aquitanien einige neue Kirchenbauten stiftete. Er wandte sich an Paulinus mit der Bitte, ihm ausser Reliquien auch passende Inschriften für seine Bauten zu dichten. Wir besitzen noch Paulins Antwort auf dieses Anschreiben[3], in dem er auch die Inschriften für seine eigene grosse Felixbasilika und diejenige in Fundi mittheilt. Ergänzt werden diese Angaben durch die poetische Beschreibung der neuen Kirchen, welche Paulinus einem andern Freunde, dem dacischen Bischof Nicetas, sendet[4]. In vieler Hinsicht sind diese Paulinischen Briefe und Carmina für die Kunstgeschichte wichtig[5]; wir heben hier nur hervor, was sich auf die Bildercyklen

[1] Asterii Amas. episc. Homil. de divite et Lazaro (ed. Combefis Auctar. Par. 1648).

[2] Bull. 1871, p. 61. — In diesem Punkte dürfte unser verehrter Meister irren: die Sünderin zu den Füssen Christi ist Maria von Bethanien, die Schwester des Lazarus, welche auch auf den Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts als zu den Füssen des Erlösers liegend in den Darstellungen der Auferweckung des Lazarus erscheint; so auch auf den Fresken von S. Georg auf der Reichenau, von deren acht bezw. neun Scenen nicht weniger als sechs schon hier bei Asterius erwähnt werden (!): ein evidenter Beweis für die Erhaltung der Tradition.

[3] Ep. XXXI. XXXII, ed. Le Brun (Par. 1885) p. 193—215.

[4] Poem. XXIV und XXV (= De Felice Natal. carm. IX. X), l. c. p. 141. 159.

[5] Zu dem Texte vgl. de Rossi Inscr. II 1, 185. 189—192. Garrucci Stor. I 487. Deutsche Uebersetzung des Briefes an Severus bei Augusti Beiträge I 154. — Das Hauptwerk über die Alterthümer von Nola ist Remondini Della Nolana eccl. storia (3 voll. 4°. Nap. 1747), wo ein Situationsplan der Basiliken in Nola gegeben ist. Verbessert ist der Galante'sche bei Lagrange Hist. de St. Paulin de Nole [2] II (Par. 1882), wo auch eine Innenansicht der von Paulin restaurirten alten Basilika gegeben ist. Die Ausführungen von Holtzinger (Zeitschrift für bildende Kunst XX [1885] 135) und Steinmann (Tituli p. 1 sqq.) kennen weder diese

der Zeit bezieht. Beachtenswerth ist, was die Bauten des Severus angeht, dass in seiner Taufkirche ein Bildniss des hl. Martin von Tours und des noch lebenden Paulinus angebracht werden soll. Die *Tituli votivi* (die Bezeichnung tritt hier zuerst auf) für die übrigen Kirchen von Primuliacum heben vor allem den Parallelismus der beiden Testamente hervor:

Gleich den Testamenten der Kirche ist zwiefach die Halle;
Eine Quelle des Heils aber ist beiden zugleich.
Altes Gesetz bestätigt das neue, das jenes erfüllet;
Hoffnung das alte gewährt, Glauben das neue erzeugt.

Weiter war ein Titulus für eine Darstellung der Kreuzigung bestimmt. Die Malereien seiner eigenen neuen Felixkirche beschreibt dann Paulinus (immer in Ep. XXXII) also:

,Sie ist mit heiligen Reliquien der Apostel und Martyrer innerhalb des Chors, unter dem Apsidalbogen (*inter apsidem trichora sub altaria,* vgl. unten), ausgestattet und nicht bloss durch die dem seligen Felix erwiesene Ehre ehrwürdig. Dem am Boden und an den Wänden mit Marmor bedeckten Chore gibt ein mit Musivarbeit täuschend bemaltes Gewölbe *(camera musiva illusa)* ein heiteres Aussehen.' Die Malerei wird durch folgende Verse erläutert:

Im vollen Geheimnisse strahlt die Dreieinigkeit:
In des Lammes Gestalt steht Christus, des Vaters Stimme donnert vom Himmel.
Und in Taubengestalt schwebt herab der Heilige Geist.
Das Kreuz umgibt im hellen Kreis die Krone,
Und dieser Krone Krone sind die Apostel,
Deren Bild ein Taubenchor darstellet.
Die heilige Dreieinigkeit einigt sich in Christo,
Der in sich vereinigt der Dreieinigkeit Eigenschaft.
Als Gott bezeichnet ihn des Vaters Stimme und der Geist;
Kreuz und Lamm bezeugen als heiliges Opfer ihn,
Und Purpur und Palme zeigen an Reich und Triumph.
Auf dem Felsen stehet er, selbst der Kirche Fels,
Aus welchem hervorgehen vier rauschende Quellen,
Die Evangelisten, Christi lebendige Ströme [1].

,In dem untern Kreise *(balteo)* aber, wo ein eingefügter Rand von Gips Wand und Gewölbe verbindet, aber auch voneinander scheidet [also ein Fries!], bezeichnet folgende Inschrift die unter dem Altare niedergelegten Reliquien der Heiligen:

Fromme Gesinnung und heiligen Glauben und Glorie Christi
Bringt in Gemeinschaft hier mit den Bekennern das Kreuz.
Nur ein Spänchen vom Holze des Kreuzes ein köstliches Pfand ist:
Denn in dem kleinen Stück steckt schon die völlige Kraft.
Dieses köstliche Gut, von Helena's heiligen Händen
Hin nach Nola gebracht, stammt von Jerusalem ab.
Doppelte Ehre für Gott verhüllen diese Altäre:
Sie vereinen das Kreuz mit apostolischem Staub.
Herrlich einen sich hier mit dem Kreuz die Gebeine der Frommen;
Wer fürs Kreuz hier starb, findet im Kreuze die Ruh!

Litteratur noch das, was sich in Wirklichkeit erhalten hat. Nichts ist irrthümlicher als die Vorstellung, die von Paulin beschriebenen Bauten seien völlig zerstört worden. — Ueber die noch erhaltenen Inschriften s. Mommsen C. I. L. — Eine erschöpfende kunstarchäologische Bearbeitung Nola's gehört vorläufig noch zu den Desiderien der Kunstgeschichte. Das Apsismosaik der Felixbasilika hat Wickhoff (Römische Quartalschrift III 158) reconstruirt.

[1] Wickhoff (Römische Quartalschrift III 158) hat die Uebereinstimmung dieses Apsidalgemäldes mit demjenigen von S. Apollinare in Classe bei Ravenna nachgewiesen.

‚Der ganze Raum ausser der Concha dehnt sich unter einem hohen und getäfelten Dach auf beiden Seiten in eine Doppelhalle *(geminis porticibus)* aus, welche eine doppelte Säulenordnung in besondern Bogen hebt. Zwischen den Hallen *(porticus)* an den langen Seiten der Basilika sind vier Gemächer *(cubicula)* angebracht, welche für Diejenigen, die im stillen beten und im Gesetze des Herrn forschen wollen, sowie ausserdem für gottgeheiligte und befreundete Personen zum Gedächtniss und zur Ruhe des ewigen Friedens passende Orte sind. Jedes Gemach wird vorne an der Schwelle durch Doppelverse ausgezeichnet, welche ich aber diesem Schreiben nicht beisetzen will[1]. Die Verse aber, welche an den Eingängen der Kirche selbst stehen, habe ich beigefügt, weil sie, wenn es dir so beliebt, auch für die Thüren deiner Kirche passend angewendet werden können. Von dieser Art ist die Ueberschrift:

Friede mit dir, der eintritt ins Heiligthum Gottes und Christi,
Und in friedlicher Brust fromme Gefühle bewahrt!

Aber auch die Ueberschrift über dem Eingange, wo das Zeichen des Herrn [das Kreuz] in der Gestalt gemalt ist, welche der Vers ausdrückt:

Sieh das umkränzte Kreuz auf Christi heiligen Hallen,
Herrlichen Lohn verheisst's dem harten und muthigen Kampfe.
Lade das Kreuz auf dich, willst du die Krone erlangen.

‚An der andern Basilika aber, zu welcher aus dem Garten oder der Obstanlage *(pomario)* sozusagen ein Privateingang führt, dienen folgende Verse zur Bezeichnung dieser geheimen Thüre:

Gehet, ihr Christen, durch freundliches Grün zum himmlischen Wege!
Sehet, vergönnet ist euch der Eingang durch heitere Gärten!
Wenn ihr's verdient, wird euch der Ausgang zum Paradiese.

Dieselbe Thüre hat auf der Innenseite nachstehende Ueberschrift:

Der du verlässest das Haus nach ganz vollendeter Andacht,
Geh mit dem Leibe fort, bleib mit der Seele zurück.

‚Diese Kirche hat aber nicht, wie es die gewöhnliche Sitte ist, die Richtung und Aussicht nach Osten, sondern auf die Basilika meines Herrn, des seligen Felix, wo man dessen Grabstätte *(memoria)* erblickt. Da aber zwischen zwei Nebenconchulae zur rechten und zur linken Seite sich die geräumige Apsis ausdehnt, so dient eine dieser Nebenapsiden dem Priester zur Bereitung der eucharistischen Gaben, die andere aber fasst hinter dem Priester in ihrem grossen Raume die Betenden. Es ist aber ein sehr erfreulicher Anblick, wie diese Basilika nach der andern des erwähnten Bekenners [Felix] sich in drei gleichen Bogen mit durchsichtiger Transenna öffnet, wodurch zugleich die Dächer und Räume beider Basiliken miteinander in Verbindung gesetzt werden. Denn da die Wand von dem Gewölbe einer gewissen Memoria dazwischen stand und die Verbindung zwischen der alten und neuen Basilika hinderte, so wurde der Eingang zur alten Basilika des Bekenners durch ebenso viele Thüren eröffnet, so dass, wenn man von der einen in die andere blickte, sich eine gleichsam durchbrochene Aussenseite zeigte[2]. Dies wird durch die Ueber-

[1] Vgl. Sirmond zu Sidon. Ap. IV, Ep. XVIII.

[2] Der Originaltext dieses so vielfach missverstandenen Passus lautet: ‚Prospectus vero basilicae non, ut usitatior mos est, Orientem spectat, sed ad domini mei Felicis basilicam pertinet, memoriam eius aspiciens: tamen cum duabus dextra laevaque conchulis intra spatiosum sui ambitum apsis sinuata laxetur,

schriften, welche sich zwischen den Thüren befinden, angezeigt. Es standen also an den Eingängen der neuen Basilika die Verse:

Vor dem heiligen Haus zum Eintritt ist dreifach die Halle:
Und die dreifache Thür deutet den Glauben dir an.

,Oben über der Thüre sind rechts und links Kreuze mit rother Farbe *(minio)* gemalt, mit folgenden Epigrammen:

Das erhabene Kreuz umgeben Kränze von Blumen,
Und vom Blute des Herrn ist es geröthet das Kreuz.
Schwebende Tauben darüber bezeugen, dass Unschuld und Sanftmuth
Zuverlässig den Weg finden zum himmlischen Reich;

und:

Mög' uns das Kreuz für die Welt, und die Welt für uns auch ertödten!
Aus dem Tode der Schuld sprosset das Leben hervor!
Uns auch wirst du verwandeln in sanfte Tauben, o Christe!
Wenn dein Friede sich regt in der geheiligten Brust.

Innerhalb des Gitterwerkes aber, wodurch der Zwischenraum, welcher sonst die beiden einander nahe stehenden Basiliken trennte, hinausgezogen wird, der neuen Kirche gegenüber, an dem mittelsten Bogen, stehen folgende Verse [1]:

So wie Christus, das Heil, die Mitte der Schranken durchbrochen
Und durchs Kreuz das Getrennte zu einem Ganzen vereint hat;
Also erblicken wir auch, nach des alten Daches Entfernung
Neue Spitzen am Dach der nun verbundenen Thore.
Wasser enthält ein Gefäss zum Dienst im heiligen Vorhof,
Um zu waschen die Hände der dort eintretenden Christen.
Christum verehret das Volk in der Doppelhalle des Felix;
Paulus, der Priester, regiert es mit apostolischem Munde.

,Die anderen Bogen, zur rechten und zur linken Hand, haben folgende Epigramme; der eine:

---

una earum immolanti hostias iubilationis antistiti patet, altera post sacerdotem capaci sinu receptat orantes. Laetissimo vero conspectu tota haec basilica in basilicam memorati Confessoris aperitur trinis arcubus paribus, perlucente transenna: per quam vicissim sibi tecta ac spatia basilicae utriusque iunguntur. Nam quia novam a veteri paries apside cuiusdam monumenti interposita obstructus excluderat, totidem ianuis patefactus a latere Confessoris quod a fronte ingressus sui foribus nova reserabatur, quasi diatritam speciem ab utraque in utramque spectantibus praebet, sicut datis inter utrasque ianuas titulis indicatur. Itaque in ipsis basilicae novae ingressibus hi versiculi sunt' etc. — Holtzinger (a. a. O.) und ihm folgend Steinmann (l. c. p. 3) haben hier die Transenna als eine Verbindungshalle erklärt (wie es scheint, hat dazu die Stelle c. 15: ,intra ipsam vero transennam [qua breve illud quod propinquas sibi basilicas prius discludebat intervallum continuatur] e regione basilicae novae super medianum arcum hi versus sunt' etc. verführt), während dies Wort nie anders als im Sinne eines (marmornen) Gitterwerkes bezw. durchbrochenen Verschlusses vorkommt. Darüber hätte Le Bruns Anmerkung zu Ep. XXXII (not. 165, p. 72), und der Artikel ,Transenna' in der Real-Encykl. II 910 hinreichend aufklären können. Ebenso ist beiden Forschern entgangen, dass sich die neue Basilika zu der alten in einer durch drei Bogen geöffneten Apside öffnet. — Vgl. das über die offenen Apsiden S. 303 Gesagte.

[1] Paulinus scheint hier die in dem Gitterwerk selbst angebrachten Inschriften nicht mitzutheilen. Denn die noch erhaltenen Reste der Transenna, welche de Rossi (bei Lagrange l. c. II 161) kurz beschreibt und welche ich selbst im Jahre 1889 noch vorfand, haben biblische Inschriften: DILIGE DEVM EX TOTO CORDE ET PROXIMVM SICVT TE — BEATIVS EST DARE QVAM ACCIPERE — *Frang*E ESVRIENTI PANEM TVVM — MORS ET VITA IN MANV LINGVAE (vgl. Ep. XIII ad Pammach., ed. Le Brun p. 77) . . . — *s*ERMONES SAPIENTIVM TANQVAM ST*ellae* . . .

Neues Licht eröffnet sich hier mit Verwundrung dem Auge,
Denn es erblicket in einer Schwelle gedoppelte Hallen;

der andere:

Dreimal doppelte Bogen eröffnen gedoppelte Hallen;
Bieten verwundernd sich dar zu des heiligen Dienstes Gemeinschaft.

An denselben Bogen, an der Stirnseite nach der Basilika des hl. *(Domini)* Felix, und zwar am mittlern, steht:

Die ihr, getrieben von frommem Glauben und heiligem Eifer,
Hierher gekommen, dem hl. Felix die Andacht zu weihen,
Tretet herein! Und wären auch noch zahlreicher die Haufen,
Findet ihr dennoch Raum in diesen geräumigen Hallen,
Welche zum frommen Dienst der Verehrung euch werden geöffnet.

Auf einem andern stehen die beiden Verse:

Wenn du aus der alten Halle *(aula)* des hl. Felix
Bist getreten heraus, tritt in die neue nun ein.

Ferner auch diese:

Unter dem Namen von dreien ist nur ein Glaube vereinet;
Dreifacher Eingang ist hier; aber die Seele ist eins.

,An den beiden Secretarien, welche, wie ich schon oben gesagt habe, sich neben der Apsis befinden, geben folgende Verse die besonderen Verrichtungen an. Rechts von der Apsis:

Dies ist der Ort, wo man bewahrt den heiligen Vorrath,
Wo man alles bereit findet zum heiligen Dienst;

zur linken Seite der Apsis:

Wer in Gottes Gesetz zum Forschen getrieben sich fühlet,
Findet, wenn er hier weilt, Nahrung in heiliger Schrift.'

Paulinus geht dann zur Beschreibung der von ihm für das Städtchen Fundi erbauten kleinen Kirche *(basilicula)* über, deren Apsis gleichfalls mit einer Malerei geschmückt war:

Arbeit und Lohn der Heiligen stehen in engster Verbindung:
Das erhabene Kreuz und des Kreuzes Belohnung, die Krone.
Sehet ihn selber, von welchem das Kreuz und die Krone herrühret,
Wirkend in Menschengestalt im paradiesischen Haine!
In der Lammesgestalt steht unter dem blutigen Kreuze
Christus das Lamm, des Martertodes unschuldiges Opfer.
Auf ihn schwebet herab der Geist mit ruhigen Schwingen,
Und aus Feuergewölk reicht ihm der Vater die Krone.
Auch steht Christus als Richter auf einem erhabenen Felsen,
Unter demselben getrennt die Heerde der Lämmer und Böcke;
Von den Böcken zur Linken blickt abgewendet der Hirte,
Aber zur Rechten erfasst er mit Huld die würdigen Lämmer.

Inschrift für die Reliquien:

Seht die Gebeine der Frommen, hier unter dem dampfenden Altar,
Wie sie, als herrlichen Rest, röthlicher Marmor bedeckt.
Hier auch zeigen sich noch von apostolischen Kräften
Reste und Pfänder von Werth in dem vergänglichen Staub.
Hier auch ist Andreas und Lucas, gefeierte Namen,
Und Nazarius auch, rühmlicher Zeuge des Bluts.
Auch sind hier Protasius und Gervasius beide,
Wie Ambrosius einst sie durch ein Wunder entdeckt.
Hier vereinet ein kleines Gefäss die heil'ge Gesellschaft;
Welche Namen umfasst doch ein so ärmlicher Raum!

Der Dichter hat aber ausser seinem Sendschreiben an den gallischen Freund uns noch eine andere Beschreibung der von ihm errichteten neuen Felixkirche und ihrer Malereien hinterlassen. Es ist das um 401 geschriebene ‚Carmen IX de S. Felice', in welchem er den zum Fest des hl. Felix wiederkehrenden dacischen Besuch, den Bischof Nicetas, mit allen Details seines Baues bekannt macht (Poem. XXIV, ed. Le Brun p. 141). Er beginnt die Schilderung der Malereien in den Porticus (also doch wol an den Hochwänden des Mittelschiffes, v. 510 sqq.: *Nunc volo picturas fucatis agmine longo porticibus videas, paulumque supina fatiges colla, reclinato dum perlegis omnia vultu* — man musste also zu den Bildern hoch emporschauen) damit, dass er zunächst den Inhalt des Pentateuchs als Gegenstand der Darstellung anführt (v. 515 sq.: *Omnia namque tenet serie pictura fideli, quae senior scripsit per quinque volumina Moses*). Von einzelnen Scenen gibt er dann die Tituli: es werden genannt Adam (die Schöpfung), Abraham (1 Mos. Kap. 12), Lot, das Opfer Amaleks (ebd. 26, 15), Jakob (ebd. 28, 14), Joseph (ebd. Kap. 29), Auszug aus Aegypten (2 Mos. 7, 14).

Mit diesen Scenen, vielleicht noch mit Hinzunahme derjenigen, welche v. 519 und 529 (Jordan—Ruth) erwähnt werden, scheint die Bemalung der einen Hochwand erschöpft zu sein; die andere enthielt zweifellos jene Darstellungen aus dem Neuen Testament, deren Paulinus in Carmen X. (v. 170 sqq.) gedenkt, wo er den Parallelismus der beiden Testamente ausdrücklich betont [1].

Die Angaben des Paulinus über S. Felix, Fundi und Primuliacum sind hier ausführlich wiedergegeben worden, weil sie in der That wie kein anderer Text des christlichen Alterthums uns ein ziemlich vollständiges Bild der Ausmalung einer Basilika und der Illustration der Gemälde durch beigesetzte Inschriften (Tituli) gewähren. Man wird in dieser Beschreibung die die gesammte Thätigkeit des Paulin beherrschende lehrhafte Absicht beobachtet haben: wir meinen die Intention, in den Bildern namentlich für die aus der Umgegend zuströmende ungebildete und darum für die Lesung der Heiligen Schrift nicht vorbereitete Landbevölkerung eine stete Quelle der Belehrung zu eröffnen. Der Dichter hat sich darüber mehr als einmal ausführlich ausgesprochen [2]. Denselben lehrhaften Zweck der Tituli und der (musivischen) Malerei sprechen Augustinus und das Epitaph des Ennodius aus: der grosse Kirchenlehrer von Hippo gelegentlich der Einweihung einer Cella des hl. Stephanus (424) [3], das Epitaph von Pavia (Ticinum, 521) in dem gewissermassen

[1] Paulin. Carm. X de S. Felice (Poem. XXV, ed. Le Brun p. 163 sq.):
‚miremurque sacras veterum monumenta figuras:
et tribus in spatiis duo Testamenta legamus;
hanc quoque cernentes rationem lumine recto
quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex
pingitur: est etenim pariter decus utile nobis
in veteri novitas, atque in novitate vetustas' etc.

Die Worte sind wie eine Umschreibung der Augustinischen ‚In veteri Testamento novum latet, in novo vetus patet' (In Ex. cap. 73). Ein seltsames Missverständniss begegnet Steinmann (l. c. p. 3. 13), indem er die in ihrem Sinn so klare Stelle dahin versteht: die Bilder aus dem Neuen Testament seien in der alten Kirche, die aus dem Alton Testament in der neuen Basilika dargestellt gewesen (!).

[2] So namentlich Carm. IX (Poem. XXIV) v. 540 sq.:
. . . . ‚sed turba frequentior his est
rusticitas non cassa fide, neque docta legendi.
Haec adsueta diu sacris servire profanis,
ventre Deo, tandem convertitur advena Christi,
dum sanctorum opera in Christo miratur aperta.'

[3] August. Serm. CCCXIX c. 7. 8: ‚Quid vobis plus dicam et multa loquar? Legite quattuor versus, quos in cella scripsimus; legite, tenete, in corde habete. Propterea enim eos ibi scribere voluimus, ut qui vult

das Programm dieser ganzen Malerei von Bildercyklen aussprechenden Distichon: *Templa Deo faciens ymnis decoravit et auro et paries functi dogmata nunc loquitur*[1]. Nicht minder deutlich offenbart sich diese didaktisch-autoritative Tendenz in officiellen Inschriften, wie dem Pentastichon, welches Papst Coelestin (422—432) in der Basilika des hl. Sylvester an der Via Salaria anbringen liess und in der er ein die nestorianische Irrlehre verdammendes Glaubensbekenntniss niederlegte[2]; so auch in dem Epigramm ‚*Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi*' etc., welches Sixtus III (432—440) gegen die Nestorianer in der Basilica Liberiana anbrachte, und jenem anderen, in acht gegen die Pelagianer gerichteten Distichen, mit denen er das Baptisterium des Lateran schmückte[3].

De Rossi hat eine erschöpfende Zusammenstellung der Verse und Tituli gegeben[4], welche seit den Tagen des Damasus bis in die karolingische Zeit zur Erläuterung einzelner in den Basiliken des 4.—10. Jahrhunderts gemalten Bilder oder Scenen gedichtet wurden. In vielen Fällen erfahren wir nur durch diese uns aufbewahrten Epigramme von dem Vorhandensein von Gemälden, die nun längst zerstört sind. Wir müssen für die Zusammenstellung der wichtigeren dieser untergegangenen Denkmäler auf ihn und Garrucci[5] verweisen und begnügen uns, noch auf zwei Illustrationen von Bildercyklen des 5. und 6. Jahrhunderts einzugehen.

Bildercyklen in Ravenna.

Nicht sehr lange nach der Verlegung der Residenz des römischen Kaisers nach Ravenna sehen wir, wie unter der kräftigen Regierung Galla Placidia's (425—450) sich eine neue Blüte der römischen Spätkunst entwickelt. Eine der bedeutendsten Schöpfungen dieser Periode ist die Umwandlung der neben der Ursianischen Basilika gelegenen Bäder zur Taufkirche (um 449—452) und die Decoration des damit verbundenen und gleich dem Baptisterium längst verschwundenen Tricliniums durch Bischof Neo[6]. Agnellus meldet, dass Neo hier Malereien an den Wänden anbringen liess, — *Historiam psalmi quem cotidie cantamus, id est Laudate Dominum de coelis, una cum cataclysmo in pariete, parte Ecclesiae, pingere iussit et in alio pariete super amnem posito exornare coloribus fecit Historiam Domini nostri Iesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot millia legimus hominum satiavit. Ex una autem parte frontis inferius triclinii mundi fabricam compitavit, in qua versus descriptos hexametros cotidie legimus* etc.[7] An der Wand gegen die Kirche hin war also der Psalm 148 mit einem Sturm (*cataclysmo*) dargestellt. Man hat daraus auf zwei Bilder geschlossen, von denen das letztere den Cataclysmus, die Sündfluth, darstellte. Wickhoff hat mit glücklichem Griff die Behandlung des

---

legat, quando vult legat. Ut omnes teneant, ideo pauci sunt; ut omnes legant, ideo publice scripta sunt. Non opus est, ut quaeratur codex: camera illa codex vester est.'

[1] De Rossi Inscr. christ. II 1, Prol. p. xxxix. — C. I. L. V n. 6464.

[2] De Rossi l. c. II 1, 62. 138; Bull. 1880, p. 44. 45.

[3] De Rossi Inscr. II 1, 71. 98. 139. — Duchesne zu Lib. pontif. I 235. — Ibid. I 324.

[4] De Rossi Inscr. II 1, Prol. p. xxxiv.

[5] Garrucci Storia I 460 sg.

[6] Man vgl. dazu jetzt Corr. Ricci Monum. ravennati. Il battistero di S. Giov. in Fonte (Bologna 1890), wo die Irrthümer der älteren Schriftsteller betreffs des Ursprungs der Taufkirche und der Lebenszeit des Bischofs Neo berichtigt sind.

[7] Agnell. Lib. pontif. I (ed. Bacchini, Mutin. 1708) 23. — Ed. Holder-Egger M. G. SS. rer. Longob. p. 292 sq. Migne CVI 523 sq. — Garrucci Storia I 509. — Die Erklärung des Textes des Agnellus bei Steinmann l. c. p. 44 sq. ist mehrfach fehlerhaft. Vgl. jetzt die gründlichen Ausführungen F. Wickhoffs Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna (Repertor. für Kunstwissenschaft XVII 10 f.).

148. Psalms aus dem Malerbuch vom Berge Athos erklärt, wo in dem Springen, Heulen, Singen zahmer und wilder Thiere, in dem Zittern und Neigen von Bäumen und Sträuchern, in dem Brüllen des Meeres, dem Auflodern des Feuers, dem Rauschen des Hagels, dem Erglänzen von Eis und Schnee der Gedanke jenes Psalmes variirt ist, wie alle Schöpfung Gottes Lob singt. Damit ist auch der Cataclysmus erklärt, und es liegt kein Grund vor, an die Sündfluth zu denken. An der entgegengesetzten, nach dem Fluss zu liegenden Wand war die für ein Triclinium so passende Brodvermehrung, an der untern Schmalwand die Erschaffung des Menschen und sein Fall und die Vertreibung aus Eden, an der oberen die Geschichte des Apostels Petrus erzählt; beide *Historiae* waren durch ausgiebige Inschriften erklärt, aus denen Steinmann mit Unrecht eine Schilderung des ganzen Sechstagewerkes herausgelesen hat. Die Uebereinstimmung der Schilderung, wie der Psalm 148 nach Angabe des Malerbuches vom Athos zu malen ist, mit der Notiz des Agnellus ist interessant genug. Sie zeigt an einem Beispiele mehr, woher die byzantinische Kunst ihre Motive und Typen herbezogen hat, und ist ein neuer Beweis für die Beharrlichkeit, mit welcher die Byzantiner an den dem 4.—5. Jahrhundert entstammenden, dem Schatz des christlichrömischen Bilderkreises entnommenen Typen festhielten.

Wir müssen es uns hier versagen, auf andere Werke aus der Zeit Galla Placidia's einzugehen, wie auf die Gemälde in S. Giovanni Evangelista, wo die Rettung der Fürstin aus dem Seesturm dargestellt war, bei welcher Gelegenheit sie die Erbauung dieser Kirche gelobt hatte[1]; desgleichen auf den Bilderschmuck der nun zerstörten Kirche des heiligen Kreuzes, wo Christus inmitten der Evangelisten auf dem Fels zu sehen war, aus welchem die vier Paradiesesflüsse strömen.

Etwas später als Neo fällt der Diakon Elpidius Rusticus, dessen Ruhm als Mediciner ihm die Stellung eines Leibarztes des grossen Gothenkönigs Theoderich verschaffte und der später zurückgezogen in Spoleto lebte, wo er um 533 starb. Ihm werden 24 Tristichen (in Hexametern) zugeschrieben, welche Gegenstände des Alten und Neuen Testamentes behandeln, die aber weder im sprachlichen Ausdruck noch an Eleganz mit seinem Hauptwerk, dem ‚Carmen de Christi Iesu beneficiis‘, übereinstimmen[2]. Es ist daher, wie auch Ebert zugibt, sehr fraglich, ob Elpidius Verfasser dieser Tristichen sei. Zweifellos (darauf deutet auch das wie bei Prudentius wiederkehrende *hic*, der Hinweis auf die dargestellte Scene) dienten auch diese Verse zur Erklärung von Bildern, und sie sind um so interessanter, als hier der Parallelismus der beiden Testamente mit offenkundiger Absicht durchgeführt ist. Es werden da nachstehende Sujets vorgeführt: 1. Verführung der Eva — die Verkündigung des Engels bei Maria; 2. Austreibung der Stammeltern aus dem Paradies — Einführung des rechten Schächers ins Paradies; 3. Noe in der Arche — die Vision Petri (Apg. Kap. 11); 4. der babylonische Thurm — das Reden der Apostel in fremden Zungen; 5. Verkauf Josephs — Verrath Christi; 6. Opferung Isaaks — Christi Kreuzigung; 7. die Sendung von Wach-

Elpidius Rusticus.

[1] AGNELL. l. c. Vita S. Ioan. c. 6 (ed. BACCHINI I 285 sq.). — RUBEUS Thes. antiq. et hist. Ital. VII 1, 98. — Vgl. RICHTER Die Mosaiken von Ravenna S. 110. f. STEINMANN l. c. p. 51.

[2] ELPID. RUSTIC. Histor. Testamenti veteris et novi (in G. FABRICII Poet. vet. eccl. Opp. Basil. 1564). Auch abgedruckt in der Coll. Pisaur. omn. poet. VI 77 und bei GARRUCCI Stor. I 521 sg. Vgl. dazu EBERT Allgem. Geschichte der Litteratur des Mittelalters I[2] (Lpz. 1889) 414. STEINMANN l. c. p. 55.

teln und Manna in der Wüste — Speisung der Viertausend mit sieben Broden (Matth. Kap. 15); 8. Moses auf dem Sinai — Christus auf dem Oelberg. Dazu kommen noch: Martha und Maria — der Centurio von Kapharnaum — die Verwandlung des Wassers in Wein — die Heilung eines Weibes durch Christus — die Heilung der Blutflüssigen — die Erweckung des Sohnes der Wittwe — die Berufung des Zachaeus — die Auferweckung des Lazarus. Wir werden sehen, wie diese *Concordia Veteris et Novi Testamenti* aus diesen spätrömisch-italienischen Vorbildern nach dem Norden verpflanzt wird und zunächst in den merkwürdigen Bildern von Weremouth und Jarrow, dann in den Bilderbibeln des Mittelalters wiederklingt.

Leider sind die Originalien all dieser hier in Betracht gezogenen Bildercyklen zerstört. Einen gewissen Ersatz dafür haben wir in einigen dem Gebiete der Kleinkunst angehörigen Werken, welche alle die Tendenz zeigen, gewissermassen compendiarisch den im 4. und 5. Jahrhundert zur Verwendung kommenden Bilderkreis zusammenzufassen. Diese Werke sind die Lipsanothek von Brescia, die silberne Capsella aus Numidien, die Holzthüre von S. Sabina, und, aus dem 6. Jahrhundert, die Elfenbeinkathedra des Bischofs Maximianus in Ravenna sowie das Pallium aus Achmim-Panopolis — alles Denkmäler, deren Beschreibung unserm siebenten und achten Buche zufällt. Die *Compendia historiarum* leiten uns zu den grossen musivischen Malereien des 4.—6. Jahrhunderts über. Wo das Vermögen zu Gebilden der grossen Kunst nicht ausreichte, half man sich in anderer Weise, wie es jene Beispiele der Kleinkunst beweisen. Wie stark das Bedürfniss nach solchen cyklischen Darstellungen war, das zeigt auch eine Anzahl kürzlich in Africa gefundener Terracottaplatten des 6. Jahrhunderts, mit denen die Innenwände der Basilika zu Hadscheb el-Aïun bedeckt waren und welche einen Cyklus alt- und neutestamentlicher Bilder darboten. Erhalten waren Adam und Eva, Christus zwischen zwei Aposteln, Brode und Fische segnend, Petrus einen Schlüssel vom Herrn in Empfang nehmend, das Opfer Abrahams, Christus und die Samariterin am Brunnen (Fig. 318) — alles in barbarischer Verwilderung, aber noch ganz im Zusammenhang der altchristlichen Uebung[1].



Fig. 318. Terracottafliese aus Tunesien. (Nach der Revue archéol.)

[1] Vgl. Le Blant Sur quelques carreaux de terre cuite nouvellement découverts en Tunésie (Rev. arch. 1893, p. 273). — Vgl. de la Blanchère in Rev. arch. 1888.

II.

Die altchristliche Mosaikmalerei.

Neben dem Basilikenbau stellt die altchristliche Mosaikmalerei das letzte Aufflammen des antiken Kunstgenius dar. Die profane Kunst der Römer hat seit den Zeiten Hadrians im wesentlichen nur einen bald in rascherm bald in langsamerm Tempo sich vollziehenden Verfall zu verzeichnen. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts offenbart der Triumphbogen Constantins eine abschreckende Verwilderung der Formen und tiefste Erschöpfung des künstlerischen Schaffungsvermögens. Wir sehen dann, wie zunächst in der christlichen Sculptur des 4. Jahrhunderts sich die fast schon versiegende Quelle künstlerischen Gestaltungsvermögens noch einmal in reicherer Fülle ergiesst. Die Mosaikmalerei tritt, anfangs neben der Sculptur, seit Ende des 4. Jahrhunderts allmählich als letzter Erbe der Antike auf. Der endgiltige Sieg der Kirche über das Heidenthum gibt dem christlichen Bewusstsein einen so frohen, frischen Aufschwung, dass auch das alternde, in seinem Mark angefaulte Geschlecht der Römer sich wieder künstlerisch erregt fühlt und in diesem neuen Siegesbewusstsein eine aller Ehren werthe Nachblüte zu schaffen im stande ist. An innerer Freiheit, Harmonie und Ursprünglichkeit dem hellenischen Tempel nicht vergleichbar, aber doch immerhin ein Kunstwerk von hoher Bedeutung, und worauf es vor allem ankam, von gewaltigster Wirkung auf die Zeitgenossen und auf alle kommenden Generationen, steigt die christliche Basilika im Zeitalter Constantins aus dem Boden. Diese Wirkung aber wird, abgesehen von den grossartigen und ergreifendon Raumverhältnissen, hauptsächlich durch die Pracht des Innern erzeugt, welche auf der überreichen Verwendung der herrlichsten Marmore, den reichgeschmückten cassettirten Decken, endlich auf der Heranziehung der musivischen Malerei beruht. Die Technik des Mosaiks hat das Christenthum natürlich von der griechisch-römischen Kunst geerbt; was diese in ihr leistete, zeigt uns die berühmte sogen. Alexanderschlacht im Museo Nazionale zu Neapel. Die späteren Werke, wie der grosse Boden im Lateranpalast mit den Gladiatorenbrustbildern kommen diesem pompejanischen Denkmale nicht gleich, wenn sie auch, wie die Bodenbelage unserer rheinischen Römervillen (Bergheim, Fliessen, Trier, vor allem Nennig) und die africanischen Funde, das Fortleben einer höchst achtenswerthen Fertigkeit und eines in dem Ornament verhältnissmässig sehr reinen Geschmacks darthun. Aber künstlerischen Aufgaben höheren Stiles hat die Mosaikmalerei erst wieder im Dienste des Christenthums sich unterzogen. Ihrer technischen Seite nach ist dieselbe freilich anscheinend mehr Handwerk als Kunst: nicht die Hand des inspirirten Künstlers schafft das Gemälde, sondern er setzt sich dieses zusammen aus zahllosen nebeneinander in den feuchten Bewurf oder Beton gereihten Stückchen farbigen Marmors oder gefärbter bezw. vergoldeter Pasten. Aber der Handwerker arbeitet doch nur nach dem Entwurf und unter der Leitung des Künstlers, und so erhebt sich die musivische Malerei zu einem Kunstzweige, der von handwerksmässigem Betrieb weit weniger an sich trägt als die Wandmalereien der ausgehenden Kaiserzeit und diejenigen der Katakomben der letzten Jahrhunderte.

Viel später erst als die Alterthümer der Katakomben haben die Mosaiken der römischen Kirchen die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen. Erst zwei Menschenalter nach Bosio hat der ‚Magister Brevium gratiae Giovanni Ciampini‘ (1690) seine Thätigkeit den Mosaiken zugewendet. Die Ergebnisse seiner Forschung sind in den Alexander VIII und Clemens XI

gewidmeten ‚Vetera Monimenta' niedergelegt, welche übrigens nicht bloss stadtrömische, sondern auch Denkmäler des übrigen Italien und selbst ausseritalienische behandeln. So unvollkommen heute auch die Kupfertafeln und der für die damalige Zeit von achtenswerther Gelehrsamkeit zeugende Text Ciampini's sind, so bleibt sein Werk doch immer noch unentbehrlich, weil es seither theils verloren gegangene theils mannigfach veränderte oder beschädigte Denkmäler in ihrem Bestand zu Ausgang des 17. Jahrhunderts schildert. Die in unserm Jahrhundert von d'Agincourt (1823), dann von Guttensohn und Knapp (1822), von Platner und Bunsen gebrachten Abbildungen römischer Mosaiken haben unsere Kenntniss des Gegenstandes nicht wesentlich gefördert. Verdienstlicher waren immerhin die sorgfältig gezeichneten, sauberen Umrisse Fontana's, denen gegenüber Garrucci's Tafeln keinen sonderlichen Fortschritt bezeichnen, während allerdings die letztere Sammlung durch ihre Vollständigkeit und den Reichthum der Erudition hervorragt. Aber all diese Publicationen überragt jene glänzende Veröffentlichung der römisch-christlichen Mosaiken, welche de Rossi seit 1870 unternahm und die nunmehr vollendet vorliegt. Erst diese Wiedergabe der Hauptmonumente in trefflich ausgeführten Chromolithographien gibt eine Vorstellung von der Farbenwirkung und Bedeutung der Originalien, während der Text eine eingehende kritische Erörterung der einzelnen Werke bringt. Neben diesem Prachtwerke dürfen die verdienstvollen Untersuchungen Labarte's, Gerspachs, J. P. Richters, E. Müntz' nicht übersehen werden[1].

Es kann heute nicht mehr zweifelhaft sein, dass die Technik des Mosaiks auf den Orient zurückgeht. Im Buche Esther 1, 6 wird ein Boden im Palast des Assuerus (Xerxes) in Susa erwähnt, der aus allerlei Marmor, Perlen und Edelsteinen zusammengesetzt war. Die neuen Ausgrabungen in Ninive und in Babylonien brachten Wandbekleidungen aus glasirtem Thon bezw. glasirten farbigen Thonkegeln mit figurativen Darstellungen zum Vorschein. Das Lithostrotum der Griechen (*Λιθόστρωτον*) war ein einfacher, aus Steinwürfeln zusammengesetzter Fussboden. Das aus Glasflüssen gebildete Mosaik (*Μουσεῖον*, *Musivum*) diente anfänglich nur zu Decken, später, als man die Solidität des Materials erkannte, auch zu Fussböden[2]. Immerhin dienten der Decoration der Fussböden hauptsächlich die drei Gattungen des Steinmosaiks: das

[1] Ioan. Ciampini Vetera Monimenta in quibus praecipue Musiva Opera sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus dissertationibus illustrantur. Romae 1690—1699. Dazu ders. De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis synopsis historia. Romae 1693. — Guttensohn und Knapp Denkmäler der christl. Religion. Rom 1822. — Garrucci Storia vol. IV. — v. Rumohr Ital. Forschungen I 170 f. — Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe I 10 f. — Labarte Hist. des arts industr. [1] (Paris 1866) vol. IV; [2] (Paris 1873) III 333 s. — Barbet de Jouy Les mosaïques chrét. des basiliques et des églises de Rome. Paris 1862. Dazu Vitet im Journ. des Savants 1862; 1863. — De Rossi Musaici cristiani. Roma, Spithoever, 1876—1894. 2 voll. 2°. — Bucher Geschichte der technischen Künste I (Stuttg. 1875) 107 f. — Gerspach La mosaïque. Paris. N. E. (Bibl. de l'ens. des beaux-arts). — Fontana Basil. rom. Roma 1811. f. — Schnaase a. a. O. III [2] 192 bis 217. — Richter Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. — Woltmann Geschichte der Malerei I (Lpz. 1879) 159 f. — Lübke Geschichte der italienischen Malerei I 25 f. — E. Müntz Notes sur les mosaïques chrét. de l'Italie (in Rev. arch. I—IX [1875—1893]); ders. La mosaïque chrét. pendant les premiers siècles (Extr. des ‚Mém. de la Soc. des Antiq. de France') III Paris 1893; ders. The lost Mosaics of Rome of the IVth to the IXth century (Americ. Journ. of Arch. II [Baltimore 1890] No. 3; ebd. I 115). — Hetser und Kraus in Real-Encykl. II 419 f.

[2] Aug. De civ. Dei XVI 87. Vgl. Plin. Hist. nat. XXVI 4. Furlanetti De mus. c. 1. 2.

Opus tesselatum, welches aus gleich grossen, verschiedenfarbigen Vierecken zusammengesetzt war; das *Opus marmoreum sectile*, welches aus regelmässig geformten, aber in der Grösse verschiedenen, zusammengepassten Marmorstücken bestand (es kam auch häufig für Wandflächen in Anwendung); endlich das *Opus Alexandrinum*, welches nicht aus ineinander geschlungenen, sondern aus zur Herstellung eines geometrischen Musters oder einer solchen Zeichnung nebeneinander gelegten Fragmenten meist sehr zarten Gesteins (Porphyr, Serpentin u. dgl.) gebildet war. Das letztere Verfahren, im Mittelalter vielfach angewendet, diente namentlich, ja ausschliesslich für die den orientalischen Teppich imitirenden Bodenbeläge. *Opus vermiculatum* nannte man das *tesselatum* wie das *sectile*, wenn die Plättchen unregelmässig und wie Würmer den Contouren folgend gelegt waren. Für die Wanddecoration unserer Basiliken kommt vor allem das Emailmosaik in Betracht, das aber durchaus nicht, wie man früher allgemein glaubte, eine Erfindung der Christen ist, sondern bereits den Aegyptern bekannt war und auch in Pompeji vielfach beobachtet wird. Auch zeigen zahlreiche Marmormosaiken stellenweise Verwendung des Emails — eine Thatsache, die aus den Ruinen des Alterthums selbst im 12. Jahrhundert dem Mönch Theophilus noch bekannt war [1]. Die christlichen Mosaiken zeigen nur im allgemeinen grössere Würfel als die vorausgehenden der Kaiserzeit, doch kommen auch Ausnahmen vor. In dem Mosaik in der S. Georgskirche zu Thessalonich hat der Würfel 0,005 *m* im Quadrat, so dass (nach Texier) 40000 Würfel auf den Quadratmeter kommen; das macht für das ganze Kuppelgemälde 34184320 Würfel. Die Tesserulae in dem musivischen Schmuck des Mausoleums der Placidia in Ravenna, wol dem vollkommensten Werke dieser Art, haben 0,003 *m* Fläche. Oefter wird, wie in der Sophienkirche, beobachtet, dass für die Köpfe feinere Würfel als für die übrigen Theile einer Darstellung verwendet werden. In den in Italien und im Orient erhaltenen christlichen Mosaiken sind für die weissen oder grauen Partien durchschnittlich Marmorwürfel verwendet, während für den Rest des Bildes Glaswürfel mit einer in denselben eingeschlossenen Goldschichte oder Glaspasten, die mit metallischen Oxyden gefärbt sind, zur Anwendung gelangten. Plinius nannte schon dies Email *vitrum*, unter welcher Bezeichnung wir ihm auch bei Sidonius Apollinaris (Ep. II 16) begegnen. Im 9. Jahrhundert beschreibt der Chronist von Siponto eine musivische Malerei mit den Worten: ‚*diversis coloribus minutisque vitreis lapillis fulvo auro supertectis, mausoleo opere*', und ein anderer Schriftsteller des 8.—9. Jahrhunderts spricht im selben Sinn von ‚*musiva prasini vitri*'. Aehnlich Theophilus und andere Autoren des hohen Mittelalters. Der Ausdruck ‚*smaltum*' wird zum erstenmal im 9. Jahrhundert, im Liber pontificalis (Vita Leonis IV, 847—855: *tabula de smalto*) getroffen und bezieht sich da nicht auf ein Mosaik, sondern auf ein Email in der byzantinischen oder der Limoger Technik. In dem heutigen Sinn werden *smalto, émail* erst in neuerer Zeit angewendet [1]. Dass die musivische Malerei das Fresco an Haltbarkeit übertrifft, unterliegt keinem Zweifel; doch darf man sich hinsichtlich der Dauerhaftigkeit der ersteren keinen zu hohen Vorstellungen hingeben. Die Mosaiken leiden, wie das in Ravenna

[1] Vgl. zu all diesen Ausführungen E. Müntz La mosaïque chrét. p. 29 s., wo auch die diese Definitionen bestätigenden Angaben des Lib. pontif. aus Vita Benedicti III (855—858) und Stephani V (885—891) angeführt sind. Ebd. p. 32 die Zusammenstellung dessen, was wir aus mittelalterlichen Quellen über die Herstellung des Emailmosaik wissen.

sehr deutlich entgegentritt, vorzüglich unter der Feuchtigkeit der Wände, infolge deren der die Würfel tragende Bewurf sich schliesslich loslöst, während auch die Farben der Emailpasten, namentlich das Blau, eine Veränderung erfahren, den alten Glanz verlieren und einen grünlich-wässerigen Schimmer annehmen. Noch viel stärker als an den in die Innenräume der Basiliken eingelegten Mosaiken traten diese Uebelstände an den an Façaden angebrachten Decorationen hervor, welche der Einwirkung der atmosphärischen Feuchtigkeit natürlich in viel höherm Grade ausgesetzt sind. Die Mosaiken der Façade des Doms zu Orvieto bieten in dieser Hinsicht ein bemerkenswerthes Beispiel.

In den Katakomben ist nur ein sparsamer Gebrauch von der musivischen Malerei gemacht worden. Die in ihnen herrschende Dunkelheit liess Gemälde dieser Art nicht zu ihrem Recht kommen; selbst beim Lampenschein hätten Mosaikbilder nur mühsam erkannt werden können. Entscheidender noch mussten die Schwierigkeiten sein, Mosaiken an Wänden zu befestigen, welche nicht aufgemauert waren; der Tuff war kein geeigneter Grund zur Aufnahme von Mosaiken. Dazu mochte die Abneigung der ersten Christen gegen die Verwendung eines in so ausgesprochener Weise dem Pomp und Luxus dienenden Kunstzweiges kommen. Es erklärt sich aus all den angeführten Gründen, dass wir in den Coemeterien keinen ganz mit Mosaiken ausgeschmückten Räumen begegnen. Was sich findet, sind kleinere Bilder, Monogramme Christi, Kreuze, Inschriften, einzelne Symbole, einige Porträts [1]; einigemal deuten leere Stellen mit Resten von hängengebliebenen Würfeln darauf hin, dass hier ehemals musivische Gemälde angebracht waren. So im Coemeterium der hl. Agnes an der Via Nomentana. Ein 1743 bei Tor Marancia in einem sabellianischen Coemeterium [2] von Marangoni [3] gefundenes Mosaik eines Arcosoliums stellte den zwischen Petrus und Paulus sitzenden Erlöser mit der dogmengeschichtlich merkwürdigen Beischrift QVI ET FILIVS DICERIS ET PATER INVENIRIS dar. Kaum minder interessant als dies leider verschwundene Denkmal sind die beiden jetzt der Biblioteca Chigiana gehörigen Porträts, welche 1656 im Coemeterium der hl. Cyriaca gefunden wurden und laut der uns durch Suarez erhaltenen Inschrift Flavius Iulius Iulianus und seine Gattin Maria Simplicia Rustica (vermuthlich Verwandte des 388 in Rom als Stadtpräfect verstorbenen Rusticus Iulianus) darstellen. Vielleicht in derselben Katakombe fand sich das Bruchstück eines Hahnenkampfes, welches jetzt im Lateranmuseum bewahrt wird; das Thier ist mit ausserordentlicher Feinheit und trefflicher Beobachtung der Natur dargestellt (vgl. Fig. 39). In der Krypta des hl. Eusebius waren jetzt längst zu Grunde gegangene Mosaiken an Bogen und Arcosolien angebracht, deren Spuren de Rossi 1856 noch fand und die er dem Pontificate des Bischofs Melchiades (311—314) zuschreibt. In einem benachbarten Cubiculum glaubte er die Reste einer musivischen Bemalung aus dem Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts, Christus inmitten von Aposteln oder anderen Heiligen, zu erkennen. In S. Ermete hatte P. Marchi 1845 in der Krypta der hll. Petrus und Hyacinth ein ganz incrustirtes Arcosolium gefunden, dessen Reste uns die Auferweckung des Lazarus und Daniel zwischen den Löwen zeigen. Das 1838 in S. Elena (an der Via Labicana) aufgefundene Paviment zeigt in einem reizenden Muster die Taube mit dem Oel-

[1] Sie sind jetzt am vollständigsten zusammengestellt bei E. Müntz l. c. p. 62 s. Vgl. auch Real-Encykl. a. a. O.

[2] De Rossi Bull. 1866, p. 86. 95. 99.

[3] Marangoni Cose gent. p. 462; ders. Storia del Sancta Sanctorum p. 168.

zweig (Fig. 319). Ein von d'Agincourt 1780 in S. Priscilla aufgedecktes Mosaik [1], dessen Emplacement de Rossi 1888 in einem Cubiculum des Hypogeums der Acilii Glabriones constatirte, wies eine betende Matrone (Priscilla?) zwischen vier Kindern auf. Unter den übrigen kleineren Funden ist die in S. Trasone e Saturnino gefundene, von Marangoni publicirte Mosaikinschrift der Tranquillina (aus dem 4. Jahrhundert) beachtenswerth. Auch in den Katakomben von Neapel sind Mosaiken entdeckt worden [2].

Die Verwendung des Marmormosaiks zu Bodenbelägen hat in den altchristlichen Basiliken Roms allgemein platzgegriffen und sich das ganze Mittelalter hindurch erhalten. Aber epochemachend war nun für diesen Kunstzweig der seit Constantin auftretende musivische Wand- und Gewölbeschmuck der Basiliken, in welchem die grossen figuralen Darstellungen vorherrschen. Dass der Kaiser selbst ein lebendiges Interesse an dieser Technik nahm, beweisen nicht bloss die nach Eusebius (Vita Const. II 46; IV 58) von ihm in Jerusalem, Thessalonich u. s. f. angeordneten Gemälde, sondern auch die gesetzlichen Begünstigungen, welche er den diese Technik ausübenden Künstlern zugestand [3], Bestimmungen, welche später (375) durch die Kaiser Valentinian, Valens und Gratian erweitert und bestätigt wurden. Im 4. Jahrhundert nimmt Rom weitaus den vornehmsten Platz in Hinsicht der hier in Betracht kommenden Monumente ein, die noch durchaus den Anschluss an die altchristlich-römische Kunst zeigen. Auch im 5. Jahrhundert wurden unter den Päpsten Coelestin I (422—432), Sixtus III (432—440) und Simplicius (468 bis 483) noch bedeutende Werke in der ewigen Stadt ausgeführt. Aber die Verlegung der Residenz nach Ravenna machte diese Stadt bald zum Hauptsitz der musivischen Kunst, deren Blütezeit unter Galla Placidia's Herrschaft fällt, an deren Fortführung aber auch die neuen Gebieter der Halbinsel, die gothischen Herrscher, ein lebendiges Interesse bewiesen. Der grosse Theoderich liess sich von dem Präfecten von Rom Marmorarii nach Ravenna schicken [4] und sein eigenes Porträt in Neapel in Mosaik ausführen [5]. Neben Ravenna wird in Nola Bedeutsames auf diesem Gebiete geleistet, und bald sehen wir auch in den Provinzen (Aosta, Novara, Mailand, Nantes, Clermont) musivische Gemälde in den Kirchen erstehen. Im 6. Jahrhundert erwies sich die Regierung Justinians d. Gr. (527—565) abermals als epochemachend für diesen Kunstzweig. Die Baulust und Prachtliebe dieses Kaisers veranlasste nicht bloss reiche Verwendung des Mosaiks in den von ihm in Ravenna und Constantinopel geschaffenen Kirchen, sondern auch an profanen Gebäuden. Man sah an den Eingangshallen seines



Fig. 319. Mosaik aus dem Coemeterium der hl. Helena. (Nach Perret.)

[1] D'Agincourt II pl. 13 [16].

[2] Vgl. Müntz in der Rev. arch. 1883, Janv., Févr.

[3] Cod. Theod., in leg. 2, De excus. artif.

[4] Cassiodor. Var. I 6.

[5] Procop. De bell. goth. I 24.

Palastes die Kriegsthaten seiner Feldherren in Italien und Africa und Belisars Einzug in Constantinopel vorgestellt [1]. Von den prächtigen Mosaiken, welche des Kaisers Geheiss in Thessalonich wie namentlich in seiner Sophienkirche schuf, hat sich leider nur weniges erhalten. Für die Beurteilung des stilistischen Charakters der justinianischen Mosaikmalerei sind die noch unter seiner Regierung ausgeführten Bilder in S. Vitale zu Ravenna und die gleich nach seinem Tode entstandenen Cyklen in S. Apollinare in Classe und S. Apollinare Nuovo daselbst massgebend. Rom sah in derselben Zeit noch die Mosaiken in S. Cosma e Damiano und S. Lorenzo fuori le mura entstehen. Von der Erhaltung dieser Kunst im gallisch-fränkischen Reiche zeugen die in demselben Jahrhundert verzeichneten Schöpfungen in Paris, Tours, Toulouse, wo in der Kirche De la Daurade auch Säulen mit Mosaik bedeckt waren, was sonst nur in einzelnen Fällen in Pompeji und in S. Marco zu Venedig beobachtet wurde. Auch an gewürfelten Pavimenten waren die frühmittelalterlichen Kirchen Frankreichs nicht arm [2]. Im Orient befolgten die Nachfolger Justinians, wie Phocas († 610: Phocaskapelle), noch eine Zeitlang das von ihm gegebene Beispiel. Bald aber mussten die nach dem Tode des Kaisers Heraclius (641) eingetretenen Wirren und noch mehr der Bilderstreit seit Leo dem Isaurier (711) nicht bloss einen nachtheiligen Einfluss auf die Ausübung dieses wie jedes andern Kunstzweiges ausüben, sondern auch die Zerstörung zahlreicher Denkmäler desselben herbeiführen. Erst unter dem letzten ikonoklastischen Kaiser, Theophilus (829—842), wurden wieder, und zwar in dessen Palast, Mosaiken in Constantinopel ausgeführt. Im Abendlande war unterdessen auch ein tiefer Niedergang dieser Kunst eingetreten, und was noch ausgeführt wurde, dürfte im allgemeinen byzantinischen Künstlern zuzuschreiben sein. In Rom sind aus dieser Zeit zu erwähnen die Mosaiken in S. Agnese, S. Stefano Rotondo, in der Kapelle des hl. Venantius, in S. Pietro in Vincoli, in S. Giorgio in Velabro, die nach dem Liber pontificalis durch Papst Severin (640) in der Apsis von S. Peter und durch Papst Sergius I (687—701) in der Vorhalle dieser Kirche veranlassten Bilder. In den Anfang des 8. Jahrhunderts fallen noch die unter Papst Johann VII (705—707) ebenfalls in S. Peter ausgeführten Mosaiken, von denen einzelnes erhalten und in den vaticanischen Krypten aufgestellt ist. In Ravenna machen die Bischofsbilder in S. Apollinare in Classe den Abschluss dieser Entwicklung. In Frankreich liess noch Bischof Desiderius von Auxerre in seiner Stephanskirche Mosaiken nach dem Muster der von Bischof Syagrius von Autun geschaffenen ausführen. Im 11. Jahrhundert berichtet der Chronist von Montecassino, Leo von Ostia, dass die musivische Kunst in jener Zeit in Italien in Vergessenheit gerathen war und dass der Abt von Montecassino damals (also zwischen 1050—1070) Legaten nach Constantinopel entsandte, um Mosaicisten anzuwerben *(peritos utique in arte musiaria et quadrataria)* [3].

Wir müssen es uns versagen, sämmtliche Denkmäler der altchristlichen Mosaikmalerei hier in ausführlicher Besprechung vorzuführen. Indem wir auf die anderwärts gegebenen systematischen Zusammenstellungen derselben ver-

---

[1] Procop. De aedif. I 10.

[2] Müntz Étud. icon. et arch., Par. 1887, I 1 s.

[3] Leo Ostiens. Chron. Mont. Cass. III (ed. Wattenbach) c. 27—32 (SS. VII 718 bis 723): ‚quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultro annis magistra Latinitas intermiserat.' — Wir kommen auf diesen Locus classicus wieder zurück, wo wir von dem Fortleben der altchristlichen Kunst im Mittelalter zu reden haben.

weisen, heben wir hier nur diejenigen Schöpfungen hervor, welche für die Gesammtentwicklung der christlichen Kunst von besonderer Bedeutung sind.

Die christliche Mosaikmalerei Roms beginnt gleich mit dem ersten notorischen Bau der constantinischen Zeit. Das Mausoleum der Constantia, jetzt S. Costanza genannt (s. oben S. 353), bietet das erste Beispiel einer umfassenden musivischen Decoration. Sie hatte sich in ihrer ganzen Pracht bis ins 17. Jahrhundert erhalten, wo der Cardinal Veralli die Mosaiken der Kuppel herabschlagen und durch Stucco ersetzen liess: eines der beklagenswerthesten Beispiele des dem Barockzeitalter geläufigen Vandalismus. Was noch übriggeblieben war, ist durch eine unglückliche Restauration unter Gregor XVI (1836) zum Theil verdorben worden.

Mosaiken von Rom. S. Costanza.

In seinem ursprünglichen Zustand musste der Innenraum des Mausoleums einen köstlichen Eindruck hervorrufen. Die ganze Rotunde war durch die

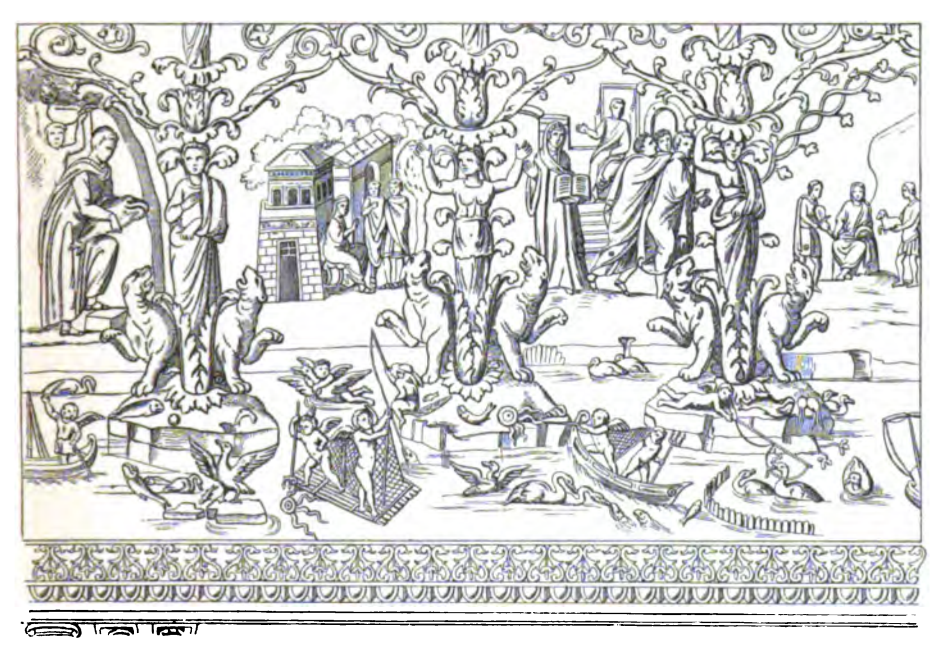


Fig. 320. Musivische Darstellung aus S. Costanza. (Nach Garrucci.)

farbige Stein- und Emaildecoration belebt. Der Boden war mit einem weissen Marmorpaviment belegt, dessen schwarze Einlage eine Vendemmia mit Genien, Vögeln, graziösen Weinranken darstellte. Weisser geaderter Marmor bedeckte die Arcadenbogen über den die Kuppel tragenden Säulen. Der Tambour war unten durch zwei Gürtel von Opus sectile ausgelegt. Das Hauptgemälde trug die Kuppel. Zu unterst sah man einen Teich oder Fluss, der durch das allerliebste und heiterste Spiel von Genien, Vögeln, Fischen belebt war. Zwölf herrliche Karyatiden, die sich zwischen je zwei gewaltigen Tigern aus Akanthusscheiden erhoben, trennten dieses fröhliche Schauspiel in ebenso viele Felder; oben entsprang diesen Karyatiden wieder neues üppiges Laub, unter dessen Schutz kleine biblische Scenen geordnet waren, von denen uns Ugonio neun beschrieben hat (vgl. Fig. 320). Wir haben über diesen frühesten Cyklus der monumentalen Malerei aus dem constantinischen Zeitalter bereits zu Eingang dieses Buches das Nöthigste gesagt. Erhalten sind noch die elf Compar-

timents des ringförmigen und tonnengewölbten Umganges, die 1886 restaurirt wurden; sie wiederholen sechs Sujets: eine Weinlese, inmitten deren ein männlicher und weiblicher Kopf (man hat an Constantina, Constantins Tochter, und Crispus gedacht), Blumen, Früchte, Vögel u. s. f. (vgl. Fig. 321). In zwei etwas freier gehaltenen Feldern sieht man Eros und Psyche, in einem andern Vögel und zwei Lämmer[1]. Zerstört sind bis auf einige Reste auch die Mosaiken der in der Umfassungsmauer angebrachten fünfzehn Nischen. Nur die beiden Apsidalgemälde mit Moses, der das Gesetz von Gott empfängt, und Christus zwischen Petrus und Paulus, jenem das Neue Gesetz ertheilend und eine Schriftrolle mit DOMINVS PACEM DAT in der Rechten, sind uns erhalten[2].

Die Mosaiken von S. Costanza, um deren kostbarsten Theil uns ja freilich ein unverantwortlicher Vandalismus gebracht hat, sind das glänzendste Document dessen, was man die constantinische Renaissance genannt hat. Während die biblischen Sujets gewissermassen ein Resumé der bisherigen Katakombenkunst bieten, muthen uns die weltliche Decoration der zerstörten Decke und



Fig. 321. Mosaikdecoration von S. Costanza. (Nach Garrucci.)

die Vendemmien des Umgangs wie ein letzter Gruss der Antike an. Die ganze Heiterkeit der Welt, die dem sterbenden Römervolk nunmehr immer rascher entschwindet, spricht aus ihnen noch einmal zu uns; aber auch noch die grosse, tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft, die den Uebergang zu dem ‚Neuen Gesetz‘ nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was das Alterthum überliefert hatte, ansah. Das Christenthum, welches von den Gewölben von S. Costanza zu uns redet, hat sicher den ‚Fall der Antike‘ nicht verschuldet; wäre sie zu halten gewesen, der Geist des Damasus und Ambrosius, des Theodosius und Augustin hätte sie gerettet[3].

[1] Garrucci tav. 205. 206.

[2] Ibid. tav. 207. — Pératé L'archéologie chrétienne Fig. 138. 139.

[3] Gegenüber der zum Theil durch Gibbon begründeten Vorstellung, als ob das Christenthum den Untergang des römischen Reiches bedingt habe, muss jetzt auf die überaus verdienstvollen Ausführungen Gaston Boissiers (La fin du paganisme. Paris 1891) verwiesen werden.

Der Charakter, den die römische Mosaikmalerei von da ab annimmt, erscheint durch die allgemeine Lage der Christenheit wesentlich bedingt: im 4. Jahrhundert herrschte die Feier des Triumphes Christi vor, im 5. Jahrhundert sehen wir in den grossen Bildercyklen die didaktische Richtung des dogmengeschichtlichen Zeitalters vorwiegen.

Wer kann sich heute eine Vorstellung machen von dem Jubel, den die gesammte Christenheit nach dem Ablauf der Verfolgung und dem endgiltigen Sieg des christlichen Princips hatte? Der Schrei einer ganzen befreiten Gemeinde tönt aus den Worten, mit denen der Verfasser der Schrift ‚De mortibus persecutorum' seine berühmte Darstellung schliesst: er hat das alles geschrieben, um das Gericht Gottes zu verkündigen. ‚Dem Herrn', heisst es da, ‚haben wir jetzt zu danken, der die von reissenden Wölfen verheerte Heerde gesammelt, die wilden Thiere, die sie von ihrer Weide vertrieben, ausgerottet hat. Wo sind jetzt die Scharen unserer Feinde, die Henkersknechte des Diocletian und Maximian? Gott hat sie von der Erde vertilgt; feiern wir daher seinen Triumph mit Freuden, begehen wir mit Dankgesängen den Sieg des Herrn, feiern wir ihn mit Gebeten Tag und Nacht, damit der uns nach zehn Jahren der Trübsal wiedergegebene Friede erhalten bleibe.' Das ist das Programm der monumentalen Kunst des 4. Jahrhunderts: *Celebremus triumphum Dei cum exultatione;* und das Gefühl des sterbenden Tyrannen, der das Gericht über sich einbrechen, den Herrn umgeben von weissgekleideten Dienern zum Urteilsspruche nahen sieht *(Deum videre coepit, candidatis ministris de se iudicantem)*, das ist das Thema, das die triumphirende Kirche nicht müde wird in den Apsidalbildern ihrer Basiliken den Gläubigen zum Trost, den Ungläubigen zum Schrecken entgegenzuhalten. Jetzt hatte man den Beweis für die Wahrheit dessen, was die Apokalypse über den Kampf mit den dämonischen Mächten vorausgesagt: der Sieg Dessen, der hier das *‚Alpha et Omega, primus et novissimus, principium et finis'* (Apoc. 22, 13) hiess, war nun offenbar, und Christus, sei es als Gesetzgeber *(Christus dat legem)*, sei es als Spender des Friedens *(Christus dat pacem)* aufgefasst, bald auf dem Thron sitzend bald auf dem Berge Sion stehend oder auf den Wolken schwebend, meist von den Aposteln, vor allem von Petrus und Paulus umgeben, ist der Mittelpunkt der musivischen Darstellung. Unter der als Paradies geschilderten Region, in welche sich der sieghafte Erlöser erhebt, sieht man die Ausgangspunkte seiner messianischen Thätigkeit — Jerusalem und Bethlehem, die Allegorie der aus dem Juden- und der aus dem Heidenthum geworbenen Kirche *(Ecclesia ex circumcisione — Ecclesia ex gentibus)*. An die Stelle des guten Hirten tritt mehr und mehr das Lamm Gottes. Entweder das bereits für uns hingeopferte Lamm auf dem Throne inmitten der vier Thiere (Offb. 5, 6), hinter ihm das Kreuz, rechts und links die sieben Leuchter (Offb. 1, 12), die vier Symbole der Evangelisten (der Mensch, der Löwe, der Stier und der Adler; Offb. 4, 7: *et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti)*, die hiermit ihren Einzug in die christliche Ikonographie halten. Auch die vierundzwanzig Aeltesten, welche vor dem Throne, ihre Krone haltend, anbeten (Offb. 4, 10), erscheinen auf den an die Apsis anstossenden Wänden. Oder das Lamm Gottes steht aufrecht auf dem Berge Sion (Offb. 14, 1), mit dem Nimbus gekrönt, häufig das Kreuz haltend; aus dem Felsen, der das Agnus Dei trägt, entspringen die vier Paradiesesflüsse, die Symbole der vier Evangelien, denen wie die Hirsche des Psalmisten (Ps. 41, 2) nun auch die dürstenden Lämmer,

die des Heiles sehnsüchtigen Christenseelen, sich nähern: so wie uns Paulin von Nola (s. oben) die Symbolik seines Apsidalgemäldes geschildert hat.

Verloren gegangen sind uns die musivischen Decorationen der beiden Hauptkirchen Roms, der vaticanischen und der lateranischen Basilika, von welchen wenigstens ein Theil auf Constantin oder seine Zeit zurückgeführt wurde. Das Apsidalgemälde von S. Peter, unter Papst Severin (640) und Innocenz III (1198—1216) restaurirt, blieb gleich denjenigen des Triumphbogens und einigen Resten der Wandbemalung bis zur Zerstörung der Basilika im 16. Jahrhundert erhalten; von dem Bilde am Triumphbogen besitzen wir noch eine durch Frothingham bekannt gewordene Beschreibung[1]. Es stellte Christus zwischen dem hl. Petrus und (rechts) Constantin d. Gr. dar. In der Apsis thronte Christus zwischen Petrus und Paulus; Palmen umgaben die obere Zone des Gemäldes, während zu den Füssen des Erlösers die Hirsche an den vier Paradiesesströmen ihren Durst stillten. Die untere Zone zeigte das Lamm Gottes auf dem Berge Sion, zwischen den zwölf aus Bethlehem und Jerusalem herbeieilenden Schafen. Welcher Zeit die unter Papst Formosus (891—896) durch Fresken ersetzten Mosaiken des Schiffs angehörten, ist ungewiss. Das der constantinischen Zeit zugeschriebene Mosaik der Façade scheint schon unter Leo I restaurirt, unter Gregor IX (1227—1241) durch ein neues ersetzt worden zu sein. Es stellte den Herrn zwischen Maria und Petrus, zur Seite die Evangelistenzeichen, dann die Evangelisten selbst mit ihren Büchern, endlich die vierundzwanzig Aeltesten mit ihren Kronen dar. Im vaticanischen Baptisterium hatte vermuthlich Damasus Mosaiken *(omnicolor vitreas pictura superne tingit undas)* geschaffen, deren Beschreibung uns Prudentius hinterliess (Peristeph. XII 38 sq.) und welche gleich denen im Porticus von S. Venanzio und in den Apsiden von S. Lorenzo zu Mailand und des Mausoleums der Galla Placidia zu Ravenna den guten Hirten vorführten. De Rossi vermuthet, dass auch *‚scene di mare‘*, namentlich ein vom Sturm gepeitschtes Fahrzeug dargestellt war und sich darauf des Damasus Vers bezog: *‚Tu cruce suscepta mundi vitare procellas disce magis monitus hac ratione loci.‘*[2]

S. Peter.

Lateran.

Auch der Lateran war seit der Erbauung der Basilika mit Mosaiken geziert. Dass dieselben auf Constantin zurückgehen, kann durch nichts erwiesen werden. Als die ältesten Reste der ursprünglichen Incrustation gelten die von de Rossi um 400 gesetzten in der Kapelle der hll. Rufina und Secundina. Von da ab entstanden eine Reihe von Mosaiken, welche theils die Basilika selbst, theils das Baptisterium, theils die verschiedenen Räume des Palastes und insbesondere dessen Triclinien und Oratorien schmückten. Als letztes Werk der römischen Mosaikmalerei des ausgehenden ersten Jahrtausends entstanden hier die die Schiffswände bedeckenden Mosaiken Sergius' III (um 907), von denen sich keine weitere Kunde erhalten hat und die also noch später fallen als die bisher als letzte Schöpfung jenes Zeitalters in Rom erachteten Mosaiken von S. Maria in Trastevere, welche unter Benedict III (855—858) ausgeführt wurden. Die unter Hilarus (461—468) entstandenen, unter Sixtus V zerstörten Mosaiken des Oratoriums des heiligen Kreuzes stellten ausser vier

[1] Frothingham Une mosaïque constantinienne inconnue à S.-Pierre de Rome (Rev. archéol. 1883, Janv., Févr.). — E Müntz Notes sur les mos. chrét. etc. vol. VI.

[2] De Rossi Bull. 1867, p. 88. — Ueber diese und andere in den verschiedenen vaticanischen Kapellen angebrachte und jetzt verschwundene Mosaiken vgl. man noch E. Müntz The lost Mosaics of Rome etc. (Americ. Journ. of Arch. II 3).

Engeln in den Ecken die Heiligen Petrus und Paulus, Johannes den Täufer und den Evangelisten, Jacobus, Philippus, Laurentius und Stephanus, in der Tribuna das Kreuz dar. Dem 5. Jahrhundert wird auch noch, allerdings von späten Quellen, das 1577 gänzlich erneuerte Mosaik in der Kapelle der hl. Helena in S. Croce in Gerusalemme zugeschrieben, welches Kaiser Valentinian III gestiftet haben soll.

Für all diese Verluste sind wir einigermassen entschädigt durch die verhältnissmässig gute Erhaltung desjenigen Mosaiks, welches jetzt als das älteste und ehrwürdigste in seiner Gesammtheit uns bewahrte Denkmal musivischer Kunst in Rom dasteht. Es ist das Apsidalgemälde von S. Pudenziana, **S. Pudenziana.** jenes kleinen, auf dem Viminal an der Stätte des der Tradition nach einst von Petrus bewohnten Hauses des Senators Pudens erbauten Heiligthums, dessen ursprüngliches Mauerwerk wol in den Anfang des 4. Jahrhunderts hinaufreicht, dessen Umbau und Ausschmückung dann unter Papst Siricius (384—399) stattfand. Es ist (ich wiederhole hier, was ich im ‚Repertorium für Kunstwissenschaft‘ 1886 gesagt) sehr merkwürdig, dass dieses kostbarste aller christlichen Mosaiken bis vor kurzem am wenigsten bekannt und beachtet war und von allen am spätesten publicirt wurde. Ciampini hat es in seinen beiden Bänden übergangen, indem er es für die das spätere Mittelalter umfassende Fortsetzung reservirte. Der Grund für dieses Verfahren lag wesentlich in dem falschen Urteil, welches früher über das Alter des Werkes gefällt wurde. Hatten es Einige in das 2. (!), Andere ins 3. Jahrhundert versetzt, so glaubte man im 16. Jahrhundert auf Grund des Monogramms des HADRIANVS es der Zeit Papst Hadrians I oder gar Hadrians III zuweisen zu müssen. Es kam hinzu, dass die untere Partie des Bildes 1588 durch eine ungeschickte Restauration unrettbar zerstört bezw. alterirt wurde, und was von diesem Theil übrig war, obendrein lange zugedeckt blieb. Zahlreiche spätere Restaurationen (die letzte 1831) beschädigten die Wirkung des Gemäldes immer mehr, so dass Crowe und Cavalcaselle schliesslich erklärten, über den wahren Werth desselben lasse sich kein bestimmtes Urteil mehr fällen [1], obgleich sie die Entstehung desselben dem 4. Jahrhundert zuschreiben. Dass das Gemälde diesem angehört, hat de Rossi bereits vor nahezu dreissig Jahren [2] nachgewiesen. Der brillante Text, mit welchem er seine späteren Publicationen in den ‚Musaici‘ (Lf. 13 und 14) begleitete, stellt die Geschichte desselben vielfach in ein neues Licht und weist namentlich die alten und echten Stücke des Mosaiks im einzelnen nach.

Die Entstehung des Bildes in den Tagen Pius' I ist eine Hypothese, die heutzutage keiner Widerlegung oder Erörterung mehr bedarf. Dass dasselbe der Epoche des Papstes Siricius angehört, lehren die nun zerstörten Inschriften, welche Panvinio und Ugonio uns handschriftlich erhalten haben und deren erste nach der Restitution de Rossi's lautet: SALVO SIRICIO EPISCOPO ECCLESIAE SANCTE ET ILICIO LEOPARDO ET MAXIMO *p*RESBB. Auf das Pontificat des Siricius folgte das kurze des Anastasius, dann dasjenige Innocentius' I, dessen Namen Panvinio noch in der Apsis las: SAL*vo* INNOCEN*tio episcopo*. Ausser den Namen der Presbyter der Kirche

---

[1] Deutsche Ausgabe I 12. Aehnlich noch 1879 Woltmann Gesch. der Malerei I 163: ‚es erinnert den heutigen Beschauer an die besten Werke der Renaissance.‘ — Labarte (l. c. IV 116) nahm eine Erneuerung der Obertheile im 8. Jahrhundert an. Vgl. seinen Farbendruck Taf. 121, [2] pl. 57. Garrucci tav. 208.

[2] Bull. 1867, p. 49—60.

las Panvinio in der Tribuna noch einige Worte, welche de Rossi also ergänzt: *marm*ORIBVS ET P*i*CT*ura* (oder *uris*) DECORAVI*t*. Die Ausmalung der Basilika ging also von einer einzigen Person aus, und diese war Siricius, welcher vor seiner Wahl zum Papste *Presbyter tituli Pastoris* (d. i. *Pudentianae*) war. Ausserdem bot das Buch in der Hand des Erlösers eine von Ciacconio handschriftlich bewahrte Inschrift: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PVDENTIANAE, womit die hochinteressante Thatsache ausgesprochen ist, dass Siricius die Kirche nicht erst neu begründete; seinem Bau war die *Ecclesia Pudentiana* vorausgegangen, d. h. die *Ecclesia in domo Pudentis*. Schon 1867 hatte de Rossi die Existenz eines *Lector de pudentiana (ecclesia)* nachgewiesen, welcher 384 starb.

Die Restauration des Cardinals Caetani im Jahre 1588 schnitt ein Stück der Concha ab und nahm infolgedessen zwei der zwölf Apostel, die den Herrn umgaben, weg — eine von Ciacconio bestätigte, von Garrucci mit Unrecht angezweifelte Thatsache. Damals verschwand auch das Monogramm Hadrians, welches de Winghe und Ugonio auf den dritten, Ciacconio auf den ersten Papst dieses Namens bezogen hatten. De Rossi zeigt, dass nur an Letztern zu denken ist, von dem der Liber pontificalis bezeugt, dass er den *Titulus Pudentis*, d. i. die *Ecclesia sanctae Pudentianae*, aus ihren Ruinen erneuert habe. Den Zustand des Bildes nach 1588 veranschaulichen zwei Zeichnungen der Zeit. Es geht daraus hervor, dass die Restaurationen des Cardinals Caetani bloss in Stuckfüllungen bestanden. Die barberinischen Aquarelle geben ferner eine hochwichtige Inschrift auf dem offenen Buche, welches Paulus hält, eine Inschrift, die auch der Bischof Suarez von Vaison notirt hatte. De Rossi hatte seiner Zeit aus des Letztern Angaben die Inschrift so zu restituiren versucht: *Fundata a Leopardo et Ilicio Valent. Aug. et [Eutropio* oder *Neoterio (?) conss. perfecta Honorio Aug. IIII et] Eutyciano consulibus.* Später gab er zu, dass dieser Text doch nur theilweise gesichert ist. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verschwand bei der durch die Cistercienser vorgenommenen Reconstruction des Hochaltars die Inschrift, welche Cardinal Caetani angebracht hatte, und wurden auch, wie de Rossi glaubhaft ist, die beschädigten Stellen des Mosaiks wiederum mit Stucco ausgebessert. Zu Anfang dieses Jahrhunderts unternahm der Cardinal Litta eine unbedeutende Restauration desselben; 1829 stellte sich eine umfassende Ausbesserung als nothwendig heraus: jetzt erfuhr das Werk leider eine totale Ueberarbeitung. So publicirte es Fontana (Musaici delle chiese di Roma tav. 13). Immer schrieb man es noch dem Mittelalter zu[1], bis Vitet unter dem Einflusse de Rossi's es dem 4. Jahrhundert vindicirte. Labarte gab dann die erste Farbenskizze des gegenwärtigen Zustandes. Garrucci ging auf die von dem Zeichner des Cardinals Francesco Barberini herrührende (in Bull. l. c. reproducirte) Copie zurück. Die Tafel de Rossi's bietet den gegenwärtigen Zustand mit Hinzugabe der jetzt fehlenden untern Zone, welche aus den Zeichnungen Ciacconio's, del Pozzo's und der barberinischen ergänzt wurde. Dazu tritt eine in den Text eingedruckte Ansicht, welche nur den jetzigen Zustand mit einer leichten, die restaurirten Partien unterscheidenden Abtönung gibt (s. Titelbild). Sind wir so über die neuesten Restaurationen wohl unterrichtet, so konnte zweifelhaft erscheinen, worauf sich diejenige des Papstes

[1] Vgl. Bunsen und Platner a. a. O. III 2, 260. Barbet de Jouy l. c. p. 48 s. Vitet in Journ. des Savants 1863, p. 26 bis 39.

Hadrian I erstreckt hatte. De Rossi stellt fest, dass Hadrian das Mosaik selbst intact gelassen hat.

Was die Composition angeht, so nimmt de Rossi an, dass derselben jetzt auch noch die Hand Gottes fehlt, welche von oben über die ganze Scene herabreichte; auch unten, wo man das Lamm Gottes sieht, fehlen ein Stück des Felsens, auf welchem es stand, und wahrscheinlich andere Lämmer oder Hirsche, welche sich an dem Quell labten. Die majestätische Gestalt des thronenden Heilandes umgeben die zwölf sitzenden Apostel, von denen, wie schon bemerkt, 1588 zwei weggeschnitten wurden. Die beiden Frauen, welche Kronen auf die Häupter der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu legen scheinen, wurden früher, auch von de Rossi, allgemein als Pudentiana und Praxedis erklärt. Lefort[1] hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass diese Erklärung nicht zur Haltung derselben passe, und er dachte daher an die Personification der *Ecclesia ex circumcisione* und der *Ecclesia ex gentibus,* wie man sie auf dem berühmten Mosaik von S. Sabina sieht. Garrucci pflichtete dieser Auffassung bei, und auch Pératé (l. c. p. 208) ist geneigt, sie anzunehmen. De Rossi hat sich, wie mir dünkt, mit Recht, gegen diese Annahme erklärt. Er betont zunächst, dass die beiden Frauen nicht, wie in S. Sabina, ausserhalb der Apostelgruppe und des Bildes stehen, noch wie jene Personificationen durch Symbole und Inschriften charakterisirt sind; dass sie ferner den Aposteln nicht die Kronen aufsetzen, sondern diese gerade wie in dem gleichzeitigen Gemälde der Platonia des hl. Damasus bei S. Sebastiano empor- und Christus entgegenhalten. Er kehrt daher zu der ältern Annahme zurück und sieht hier die beiden genannten heiligen Frauen, welche auch in anderen Denkmälern der Zeit erwähnt sind. Leider ist in den beiden Frauenbildern nur das rechts vom Beschauer antik, das andere ganz modernisirt.

In dem Porticus und in den Gebäuden des Hintergrundes glaubten schon die Bianchini (in ihren Noten zu Anastasius und der Kirchengeschichte) den *Vicus Patricius* zu erkennen, in welchem die Kirche S. Pudenziana liegt. Diese Meinung, wonach uns also hier ein Stück des alten Viminals mit seinen Prachtbauten veranschaulicht wäre, wird von de Rossi nicht abgelehnt.

In die Nähe dieses Mosaiks von S. Pudenziana rückt in Rom zunächst nur, was Alter und Grazie der Empfindung anlangt, das köstliche musivische Ornament, welches die Exedra in der Kapelle der hll. Rufina und Secunda, dem alten Eingang zum Baptisterium des Laterans, schmückt: auf blauem Grunde grünes, mit Gold gehobenes Laubwerk, oben das Lamm zwischen vier Tauben. Schon Hübsch (zu Taf. 21[1]) hatte erkannt, dass dies Laubwerk demjenigen im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna durchaus verwandt ist; er hatte es aber auch mit Recht für älter gehalten. Müntz und de Rossi, der diese reizende Decoration in seiner 6. Lieferung reproducirte, stimmten dieser Ansicht bei. Man wird nicht fehl gehen, wenn man sie noch in den Ausgang des 4. Jahrhunderts setzt. Nicht bloss in Ravenna, sondern auch in Rom selbst hat dies Werk Nachahmung gefunden, und wie lange seine Einwirkung dauerte, kann man aus dem Umstande entnehmen, dass es nicht nur in dem Apsidalmosaik von S. Maria Maggiore, sondern noch im 12. Jahrhundert in demjenigen von S. Clemente, freilich in starker Verkümmerung, wiederholt wurde[2].

Lateran-kapellen.

[1] Rev. arch. 1874, p. 96—100. [2] Vgl. de Rossi's Musaici Lf. 7.

In ihrer coloristischen Wirkung sind diese Reste der musivischen Ausschmückung in der alten Eingangshalle des lateranischen Baptisteriums nur noch durch die ebenfalls nur theilweise erhaltene Decoration von S. Sabina übertroffen worden. Ueber dem Eingangsportal dieser unter Papst Coelestin I (422—432) errichteten Basilika prangt auf blauem Hintergrund in goldenen Buchstaben die grosse musivische Inschrift, welche die Gründung der Kirche erzählt. Rechts und links von ihr stehen die schon erwähnten Frauengestalten, welche laut den Beischriften die ECCLESIA EX GENTIBVS und die ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE symbolisiren[1]. Dazu gehörten die Embleme der Evangelisten an derselben Wand und an dem Triumphbogen das Brustbild Christi zwischen Tauben, darunter 14 Medaillons mit Heiligenbildern und die Städte Bethlehem und Jerusalem. Unmittelbar auf die Schöpfung Coelestins I in S. Sabina folgt diejenige Sixtus' III an dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore, über welche wir im Zusammenhang mit den Mosaiken im Langhaus derselben Basilika zu sprechen haben werden.

S. Sabina.

S. Paul.

Unter Leo d. Gr. (440—461) wurde mit Unterstützung Galla Placidia's der Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura, der neuen, unter Valentinian II, Theodosius und Arcadius 386 begründeten Basilika, mit Mosaiken geschmückt, welche oben, zwischen den evangelistischen Zeichen, das Brustbild Christi, unten die vierundzwanzig Aeltesten, ihre Kronen bringend, und die Gestalten Petri und Pauli zeigten (Fig. 322). Der gegenwärtige Zustand dieses Mosaiks[2] lässt nur mehr erkennen, dass, wie de Rossi festhält, der Kern und das Ensemble der Composition dem 5. Jahrhundert angehört; schon im 9., 12. und 14. Jahrhundert, dann in den beiden letzten Jahrhunderten, besonders aber unter Clemens XII erlitt das Mosaik durchgreifende Restaurationen, welche, wie mir scheint, dasselbe dermassen veränderten, dass sich die ursprüngliche stilistische Behandlung des Bildes gar nicht mehr beurteilen lässt. Dass, wie Richter annimmt, dasselbe im wesentlichen dem 9. Jahrhundert angehöre, ist mir nicht wahrscheinlich; ich möchte den schlimmen, völlig charakterlosen Zustand desselben eher spätern Ueberarbeitungen, namentlich des 18. Jahrhunderts, auf Rechnung setzen. Ich kann darum auch de Rossi nicht ganz zustimmen, wenn er in dem Werke einen Beweis für den Verfall der musivischen Kunst in Rom um 460 sieht und sich die Worte Vitets aneignet: ‚Dies Mosaik hat in seiner Erneuerung keinen historischen Werth mehr, aber es reicht hin, um uns über seinen ursprünglichen stilistischen Charakter zu belehren.' Es ist nicht anzunehmen, dass Galla Placidia hier ein Werk von so geringem Werthe und so geistloser Verkümmerung, wie der Triumphbogen sie jetzt zeigt, ausführen liess, während ihr Künstler zur Verfügung standen, die in der musivischen Ausstattung ihres eigenen Mausoleums zu Ravenna ein unbestrittenes Meisterwerk schufen[3].

S. Agata, Lateran u. s. f.

Der nämlichen Zeit oder dem Ausgang des 5. Jahrhunderts gehören noch zwei Apsidalgemälde an, welche heute gänzlich zu Grunde gegangen sind: dasjenige, welches der Arianer Ricimer in S. Agata in Subburra bald nach 459 ausführen liess und das nach Zeichnungen des 16. Jahrhunderts

[1] Garrucci tav. 210. — De Rossi Musaici Lf. 3.

[2] De Rossi Musaici Lf. 16. — Garrucci tav. 237.

[3] Vgl. zu diesem Mosaik noch Ciampini l. c. I 228, tab. 58. Schnaase a. a. O. III[2] 199. Richter Mosaiken von Ravenna S. 27. 124.

Christus auf azurnem Globus und die zwölf Apostel, auf jenen zutretend, vorstellte. Das etwas jüngere Apsidalbild von S. Andrea in Catabarbera zeigte den Herrn zwischen sechs Aposteln oder anderen Heiligen.

In der Zeit des Papstes Hilarus (461—468) entstanden die Mosaiken in den Oratorien der hll. Johannes Evangelista und Baptista und dem des heiligen Kreuzes beim Baptisterium des Lateran [1], von denen uns das Decken-



Fig. 322. Chor mit Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura.

gemälde des erstern erhalten blieb: das Lamm Gottes inmitten von Blumen, Trauben, Lorbeeren, den Emblemen der vier Jahreszeiten, in den Ecken elegante Festons mit mannigfachen Vögeln: kurz, eine ganz an die Anordnung der Katakombenmalerei erinnernde Decoration, und das alles von einem Ge-

[1] Ciampini l. c. I tab. 74. 75. — Garrucci tav. 254—257. — De Rossi Musaici Lf. 16. — Pératé L'archéologie chrétienne p. 213, Fig. 142.

schmacke und einer Delicatesse der Empfindung, welche mit dem angeblichen völligen Verfall der römischen Mosaikmalerei um 460 durchaus nicht stimmen will. Das Oratorium des Täufers bot einen ganz ähnlichen Anblick.

Schon ehe diese Werke entstanden, war die musivische Malerei Roms dazu übergegangen, wie das bereits die Frescomalerei in der constantinischen Laterankirche unternommen, einen grossen biblischen Cyklus darzustellen. Die Mosaiken von S. Maria Maggiore sind das hauptsächlichste Denkmal dieser neuen Richtung, dem an Bedeutung nur der Cyklus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna gleichkommt. Zwei andere Cyklen, derjenige des Oratoriums des Papstes Johannes VII und der im Langhaus von S. Peter einst angebrachte, sind uns nur mehr aus älteren Zeichnungen bekannt.

S. Maria Maggiore. Die Mosaiken von S. Maria Maggiore, und namentlich diejenigen des Triumphbogens und der Langhausoberwände, sind erst durch de Rossi's glänzende Publication (Lf. 24 und 25) in das Licht einer kritischen Beleuchtung gesetzt worden. Was früher über diese Schöpfungen gesagt wurde, kann ruhig beiseite gelegt werden. Sprechen wir zuerst von den Bildern des *Arcus principalis* oder *triumphalis*, an dessen Giebel die Inschrift XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI steht; sie kündigt die Absicht Sixtus' III (432 bis 440) an, den eben auf dem Concil zu Ephesus (431) über den Nestorianismus gewonnenen Triumph hinsichtlich der Anerkennung des Titels *Θεοτόκος* für Maria dem römischen Volke durch eine monumentale That zu verkündigen. Ehemals prangte am Eingang der Basilika jene aus vier Distichen bestehende Inschrift, deren ersten Vers: *‚Virgo Maria, tibi Xystus nova tecta dicavi'*, der angelsächsische Dichter Aldhelm im 7. Jahrhundert verzeichnete und deren letzte Spuren in der Restauration des Cardinals Pinelli verschwanden. In dem dritten Distichon war ausgesprochen, dass hier die Martyrer der Jungfrau ihre Kronen brachten und die Embleme ihrer Passio zu deren Füssen angebracht waren. Diese Martyrerbilder fehlen jetzt; wo und wie sie angebracht gewesen, konnte man aus der Disposition der ähnlichen Martyrerserie in S. Apollinare Nuovo in Ravenna schliessen. Indessen ist hier der entsprechende Raum durch die Bilder aus dem Alten Testament eingenommen; es bleibt also nur die Annahme übrig, dass Sixtus jene Martyrer über den letzteren, zwischen den Fenstern des Langhauses, habe anbringen lassen. Eine ähnliche Disposition beobachtet man ein halbes Jahrtausend später in S. Georg auf der Reichenau, wo über den historischen Scenen an der obern Schiffswand zwischen den Fenstern Apostelbilder geordnet sind. Die gewöhnliche Annahme geht oder ging binnen kurzem dahin, dass der gesammte musivische Schmuck des Innern auf Sixtus III zurückzuführen sei, von dem die Inschrift am Eingang indes nur meldet: *nova tecta dicavi.* Ausser jener Inschrift sprechen noch der Liber pontificalis im Leben des Liberius und Sixtus und der von Papst Hadrian I an Karl d. Gr. über die Bilder gerichtete Brief von dem Bau bezw. Umbau der von Liberius begründeten Basilika. Keine dieser Notizen, auch nicht diejenige Hadrians (*‚Xystus fecit basilicam sanctissimae Dei genitricis Mariae cognomento maioris; ... tam in metallis aureis quam in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus'*), lässt uns klar unterscheiden, welchen Antheil Liberius und Sixtus an der Ausschmückung der Kirche nahmen. Wir sind also auch für die Beantwortung dieser Frage wesentlich auf die archäologische Kritik angewiesen. Die von Liberius in dem *Sicininum* erbaute Kirche nahm bekanntlich den Platz einer früher schon bestehenden *Basilica Sicinina* ein, deren ursprünglicher Charakter uns unbekannt ist. Wir wissen nicht, ob

Liberius sie völlig neu gebaut oder ob er eine Privatbasilika zu kirchlichen Zwecken verwendet hat (s. S. 259). Bei den Unruhen, welche die Wahl des Papstes Damasus begleiteten, brannte sie theilweise ab (366): es erhebt sich die Frage, ob der Brand auch die Innenwände beschädigte oder ob diese mit ihren Mosaiken intact blieben. Sie ist schon von Garrucci erhoben und dahin beantwortet worden: man müsse annehmen, dass die Bilder aus der Genesis und dem Buch Josua in dem Neubau des Sixtus entweder nach einer ältern Vorlage copirt oder noch unter Liberius ausgeführt worden seien (IV 17). Letzterer Hypothese schloss sich auch Dobbert[1] und de Waal[2] an, und Ersterer glaubte noch auf die Möglichkeit hinweisen zu müssen, dass die stilistische Verschiedenheit in den Bildern am Triumphbogen und denen an den Seitenwänden sich vielleicht aus dem Umstand erklären lasse, dass bei jenen, feierlichen, Einwirkungen der ceremoniellen byzantinischen Kunst platzgegriffen hätten, während bei diesen die Anlehnung an römische Vorbilder und namentlich an die Reliefs der Traians- und der Antoninus-Säule ersichtlich sei.

Die Gemälde des Triumphbogens waren lange Zeit, bis um 1690, durch einen Holzverschlag verdeckt; erst Ciampini erreichte die Entfernung dieses Verschlages, so dass er eine Abbildung der Mosaiken geben konnte (Vet. mon. I 200, tab. 49); eine andere publicirte Bianchini in seiner Ausgabe des Papstbuches (III 109). Unter Benedict XIV wurde das Mosaik von neuem gereinigt. Die folgenden Editionen[3] brachten nur die Umrisse; erst de Rossi gab eine farbige Reproduction. Die obere Scene des Mosaiks zeigt den reich geschmückten Thron, über welchem sich ein mit Edelsteinen geziertes Kreuz erhebt; rechts und links von dem Throne die Apostelfürsten, darüber die evangelistischen Zeichen. Vor dem Thronsitz sieht man zwei kleine Medaillons mit Köpfen, die *Imagines clypeatae* der Apostel Petrus und Paulus. Hatte man früher auf dem Thron Büsten oder ein Lamm zu sehen geglaubt, so zeigt sich hier jetzt eine Krone mit herabwallendem schwarzen, ein Kreuz tragenden Velum. De Rossi sieht in dieser ganzen Symbolik die Vorstellung der von der Kirche bezw. dem Concil verkündeten evangelisch-apostolischen Lehre, und in dem schwarzen Velum nicht, wie Garrucci will, ein Pallium, sondern die Andeutung des Triumphes Christi und seiner Kirche über den Tod. Die in drei horizontalen Feldern vertheilten Seitenscenen geben zunächst das berühmte Bild der Verkündigung (Fig. 323), wo ausser dem Engel Gabriel noch vier andere Engel erscheinen, was man aus dem apokryphen Evangelium des hl. Matthäus erklären wollte, was aber sich schon durch die Anlehnung an Hebr. 1, 6 versteht. Dagegen ist, wie bereits gezeigt wurde[4], der Einfluss der Apokryphen in dem Spinnen des Purpurs ersichtlich. De Rossi unterlässt es nicht, die Scene mit dem um 1884 in Karthago gefundenen Relief zusammenzustellen. Die neben die Verkündigung gestellte Scene, darstellend einen Mann vor dem Eingang des Tempels, wird meist auf Zacharias und seine Weissagung betreffs des Vorläufers Christi gedeutet, während Garrucci an Joseph denkt. De Rossi schwankt zwischen beiden Erklärungen; mir scheint nur

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft XIV 179.

[2] Real-Encykl. II 389.

[3] Valentini Basil. Liberiana tav. 61. — Fontana l. c. tav. 5. — Garrucci tav. 211. — Rohault de Fleury L'évangile I pl. 2; La Sainte Vierge pl. 85. Kürzlich hat Fleury eine neue Ausgabe der Mosaiken von S. Maria Maggiore in seinem Werke ‚Les Saints de la Messe' vol. I (1894) unternommen.

[4] S. oben S. 188 und Real-Encykl. II 936.

die erstere annehmbar zu sein. Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir die Darstellung im Tempel (Fig. 324), dessen Façade wie die einer altchristlichen Basilika gebildet ist: ein Anachronismus sehr belehrender Art, für den wir dem Künstler dankbar sein müssen. Von einer daneben stehenden Scene hat sich nur ein davoneilender Engel erhalten — Garrucci denkt an Mariens Flucht nach Aegypten. In der zweiten Zone sieht man links die Anbetung der Magier, aber in einer von der gewöhnlichen sehr abweichenden Anordnung. Das Kind sitzt auf einem Throne und empfängt da die Gaben der Weisen; auf zwei anderen Lehnsesseln, rechts und links von diesem Throne, sitzen Maria und eine mit einem dunkeln Pallium bekleidete Frau, in welcher Garrucci eine Amme sehen will, während Andere, mit mehr Recht, in ihr die Personification der Kirche erblicken. In der entsprechenden Scene rechts wollte man früher Jesus im Tempel finden; Kondakoff und de Waal[1] sehen



Fig. 323. Mariä Verkündigung. Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom. (Nach Garrucci.)



Fig. 324. Darstellung im Tempel. Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom. (Nach Garrucci.)

hier ganz richtig den in dem apokryphen Matthäusevangelium Kap. 24 geschilderten Empfang der heiligen Familie in Aegypten, wo das Oberhaupt der Stadt mit seinem Volke *‚accessit ad Mariam et adoravit infantem‘* — der erste Fall, wo sich ein ganz, nicht bloss in seinen Details, dem Apokryphon entnommenes Sujet in der christlichen Kunst verwendet zeigt: denn Ochs und Esel an der Krippe des Herrn sind, wie uns der hl. Hieronymus[2] bezeugt, nicht aus Angaben des Apokryphons, sondern aus einer in das Gesammtbewusstsein des gläubigen Volkes übergegangenen Vorstellung zu erklären. Die dritte Zone umfasst den Kindermord und die Magier vor Herodes. Unter diesen drei Zonen sieht man wieder die Städte Bethlehem und Jerusalem, während am Stirnpunkt des Bogens in einem besternten, das Firmament vorstellenden Discus das Monogramm A ☧ ω prangt. Der Gesammtcharakter

[1] Röm. Quartalschrift 1881, S. 189. [2] Itin. S. Paulae bei Tobler Itin. I 33.

des an dem Bogen zur Darstellung Gebrachten ist entschieden dogmatisch-mystisch und entbehrt durchaus des realistischen Zuges, welchen die Scenen an den Seitenwänden verrathen.

Die Schwierigkeit, welche die schwer erkennbaren Incrustationen der Langhauswände dem Studium entgegensetzen, und die weitere Schwierigkeit, die restaurirten von den unversehrten Theilen zu unterscheiden, hat die älteren Herausgeber dieser Mosaiken veranlasst, sie nicht nach dem Original, sondern nach den barberinischen Zeichnungen zu publiciren. Ciampini's Wiedergabe, in der mehrere der letzteren in verkehrtem Sinn reproducirt sind, ist sehr roh und ungenügend; d'Agincourt (Peint. pl. 14. 15) gab nur sieben Felder; Garrucci (tav. 215—222) bietet sie vollständig, aber auch nach den barberinischen Skizzen und ohne Angabe der restaurirten Partien. Erst de Rossi's Ausgabe ist nach den Originalien hergestellt und gibt die Farben wieder. Es sind im ganzen 27 Scenen, von denen die ersten 12 an der linken Seite, die übrigen 15 an der rechten stehen; bei beiden wird der Anfang von der Seite des Hochaltars gemacht. Auf beiden Seiten sind im 16. und 17. Jahrhundert je drei Scenen ausgebrochen worden, als man die Grabkapellen für die Borghese und für Sixtus V herstellte. Ihrem Inhalte nach erzählen diese ‚Historien' links die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs und Esau's, an der rechten Seite diejenige Mosis und Josua's. In der Ausdeutung des Einzelnen begingen Ciampini und Bianchini manchen Irrthum, erst Garrucci und in Uebereinstimmung mit ihm de Rossi gaben die richtige Erklärung aus Genesis und Josua. Es ergibt sich aus derselben, dass bei Auswahl der Sujets eine rein historische Absicht und keinerlei symbolische Anspielung, etwa auf das Concil von Ephesus, ebensowenig ein Parallelismus der Bilder auf den beiden Wänden des Langhauses platzgriff. Wie sehr diese ganze Decoration von derjenigen des Triumphbogens in stilistischer Hinsicht abweicht, drängt sich Jedem auf, dessen Auge für derartige Dinge eine Empfindung besitzt. Die Decorationen der Seitenwände lehnen sich an den classischen Stil der Kaiserzeit an, so dass man, wie bemerkt, die Reliefs an den Säulen des Traian und Antonin heran-

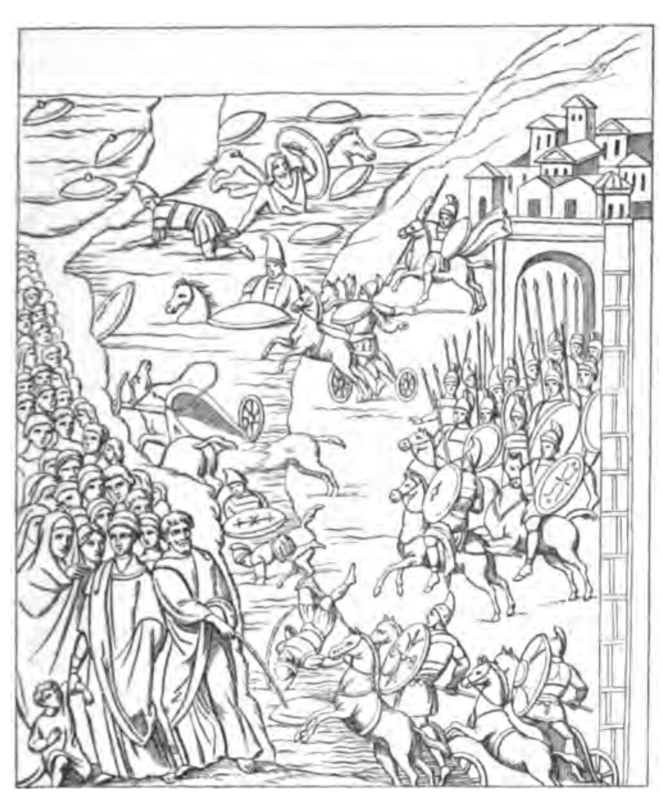


Fig. 325. Durchgang durch das Rothe Meer. Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom. (Nach Garrucci.)

gezogen hat; aber ihre Ausführung ist sehr roh, die Figuren nicht bloss massiv in ihren Verhältnissen, sondern geradezu verkrüppelt und nicht selten difform, so dass sich der Gedanke nahelegt, es seien diese Bilder Reproductionen älterer Prototype der christlichen Kunst aus besseren Zeiten (Fig. 325). De Rossi denkt hier an jene erste Bilderbibel, aus der, mit sehr vielen Verschiedenheiten im einzelnen, die späteren Illustrationen, wie die Wiener Genesis, die Fragmente der Cotton-Bibel, der Pentateuch des Lord Ashburnham und die vaticanische Josua-Rolle geflossen sind. Wenn demgegenüber die Scenen des Triumphbogens Elemente aufweisen, welche man ‚byzantinisch' zu nennen beliebt[1], so reicht diese Beobachtung an sich schwerlich aus, die Annahme eines namhaften zeitlichen Auseinanderliegens beider Schöpfungen zu erzwingen. Wol aber ergibt sich dieselbe aus einer weitern Thatsache. Der auf den Säulen des Langhauses ruhende Architrav ist mit einem Fries geziert, in dessen reichem Blumengewinde das Lamm Gottes ohne Nimbus und ohne Kreuz uns entgegentritt. Erinnert man sich, dass bereits in der Apsis von S. Pudenziana, also zu Ende des 4. oder spätestens zu Anfang des 5. Jahrhunderts, das Agnus Dei einen Nimbus trägt; dass auf dem gleichzeitigen Mosaik im Eingang des Baptisteriums des Lateran das Lamm mit einem Kreuz auf dem Haupt erscheint; dass auf einem dem 5. Jahrhundert angehörenden Marmor, wo den Apsidalscenen ähnliche Darstellungen sich finden[2], beides, Nimbus und Kreuz, vereinigt sind; dass auf der africanischen Silbercassette des 5. Jahrhunderts, deren Reliefs eine Zusammenfassung von Apsidalbildern zu bieten scheinen, das Kreuz hinter dem Rücken des Lammes vorkommt: so sieht man sich zu der Annahme gedrängt, dass das Agnus Dei von S. Maria Maggiore einer ältern Zeit angehört. Dazu stimmt, dass die Säulen des Langhauses hier nicht durch Arcadenbögen, wie in dem zu Ende des 4. Jahrhunderts unter Valentinian II und Theodosius unternommenen Bau von S. Paolo fuori le mura, sondern durch Architrave verbunden sind, wie sie auch noch in der constantinischen Basilika des Vaticans verwendet waren. Demgemäss hatte schon Hübsch die Säulenstellung und die Architrave von S. Maria Maggiore lieber auf Liberius als auf Sixtus III zurückgeführt. Es stimmt dazu die sowol von Crostarosa als von Stevenson u. A. bemerkte Verschiedenheit in der Aufmauerung dieser Säulen und derjenigen des Triumphbogens. Ist letztere zweifellos das Werk Sixtus' III, so darf man jetzt den Kern des Gebäudes und die Incrustation seiner Langhauswände für Liberius und seine Zeit in Anspruch nehmen[3].

S. Cosma e Damiano.

Die indigene römische Kunst feiert im 6. Jahrhundert noch einen letzten Triumph. Er ist wesentlich coloristischer Natur. Am Triumphbogen von S. Cosma e Damiano liess Papst Felix IV Christus als Lamm auf dem Throne zwischen den brennenden Candelabern, vier aus den Wolken heraustretenden Engeln und den evangelistischen Zeichen anbringen; darunter sah

---

[1] Vgl. Schnaase a. a. O. III [2] 198.

[2] Garrucci tav. 484[14]. — De Rossi Bull. 1887, p. 28. 29.

[3] Damit allein fällt schon die vielfach verbreitete Annahme, als ob die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Abhängigkeit von des Prudentius ‚Dittochaeum' ständen. Dass die Künstler unmittelbar aus der Bibel schöpften, ist klar; die Sujets stimmen auch durchaus nicht. Vgl. dazu jetzt E. Müntz in ‚Séance de l'Acad. des Inscr.' 1894, 7. sept., wo darauf aufmerksam gemacht wird, wie gewisse, im 5. Jahrhundert noch verwendete Sujets des Alten Testaments (wie Hemors und Sichems Werbung um die Tochter Jakobs; Jakobs Vorwürfe an Levi und Simeon) später von der Darstellung ausgeschlossen sind.

man die vierundzwanzig Aeltesten, von denen nur mehr die Kronen bringenden Arme übrig geblieben sind. Wichtiger als diese vielfach geschädigten und restaurirten Reste ist das Apsidalgemälde (Fig. 326). Die gigantische Gestalt des Erlösers hebt sich majestätisch von dem Berge ab, unter welchem der (als solcher inschriftlich bezeugte) Jordan dahinströmt. In der Linken hält er eine Rolle, die Rechte ist mächtig erhoben: der Lehrer wendet sich mit seiner die ganze Welt umgestaltenden Lehre in lauter Rede an die Nationen. Das tiefe, köstliche Blau des Hintergrundes, auf dem zerstreute rothe Wolken dahinziehen, gibt seiner Erscheinung ein wunderbares Relief. Rechts und links von ihm stehen Petrus und Paulus, Cosmas und Damianus, die ihre Kronen in verhüllten Händen dahertragen, weiter S. Theodor und die im 17. Jahrhundert erneuerte Gestalt des Stifters, Papst Felix IV. Die Scene ist eingefasst von zwei Palmen, auf deren einer der Vogel Phönix sichtbar ist. Die



Fig. 326. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

untere Zone bietet das Lamm Gottes auf dem Hügel mit den Paradiesesflüssen zwischen den zwölf die Apostel symbolisirenden Schafen, die aus den beiden Städten Jerusalem und Bethlehem kommen [1].

Die Inschrift, welche Felix IV (526—530) seinem Werke beisetzte und die, im Mittelalter und später oftmals copirt, noch heute in der Apsis erhalten ist, bezeichnet sehr gut den wahren Vorzug dieses Werkes: *‚Aula Dei claris radiat speciosa metallis.‘* Der Glanz und die Wirkung dieser Farben, die fast noch diejenigen von S. Sabina schlagen, bleiben Jedem unvergesslich. Auf die Zeitgenossen aber musste dies Mosaik einen ganz besondern Eindruck

[1] Ciampini Vet. mon. II 49, tab. 15. 16 (sehr schlechte Wiedergabe). — Guttensohn und Knapp a. a. O. Taf. 42. — Mezzadri Disq. hist. de sanctis mart. Cosma et Damiano. Romae 1747. — Schnaase a. a. O. III [2] 201. — Martigny l. c. [2] p. 28. 67. — Garrucci tav. 253. — De Rossi Musaici Lf. 5. — Real-Encykl. II 380, Fig. 127.

machen durch seinen grossartigen Ernst, durch die bisher nicht gesehene Grösse und Macht der Colossalfiguren, die sich hier von dem dunkeln Blau des Firmamentes abheben. Die Menschen, die hier gemalt werden, sind nicht das verkümmerte Geschlecht der aussterbenden Römer; es sind die furchtbaren Gestalten der neuen Sieger, der germanischen Barbaren, die nun ihre Herrschaft bis ins Heiligthum der Kirche hinein tragen. In ikonographischer Hinsicht ist das Werk dadurch bemerkenswerth, dass es, zum erstenmal seit der Katakombenmalerei, jenen Zug wieder aufnimmt, der die heiligen Patrone des Hauses durch die Apostelfürsten dem Herrn darstellen lässt.

Den Schluss des 6. Jahrhunderts machen in Rom die Mosaiken von S. Lorenzo fuori le mura, welche Papst Pelagius II (579—590) ihr Dasein verdanken. Der Triumphbogen zeigt Christus auf der Weltkugel sitzend, mit der Rechten segnend, in der Linken das Kreuz. Ihm zur Seite rechts Petrus mit dem Kreuze, dann Laurentius mit Kreuz und Buch, endlich der Stifter Papst Pelagius II mit dem Modell der Kirche; links Paulus, Stephanus mit seinem Buch, Hippolytus, seine Krone in verhüllten Händen tragend; an den Seiten die beiden mystischen Städte, die Lämmer fehlen offenbar wegen Raummangels. Ueber dem Bogen läuft die Dedicationsschrift: *Martyrium flammis olim levita subisti, iure tuis templis lux veneranda redit;* unter dem Kranzgesims des Bogens standen auf blauem Hintergrunde sechs andere Distichen (*Demovit dominus tenebras* etc.), welche uns durch die alten epigraphischen Sammlungen erhalten waren und die de Rossi wieder herstellen liess. Sie erzählen von dem Beistand des hl. Laurentius, dessen sich der Papst und die Stadt zur Zeit der Bedrängniss durch die Langobarden zu erfreuen gehabt[1].

Spätere römische Mosaiken. Dem Ausgang des 6. und den ersten Jahren des 7. Jahrhunderts gehörten die nun zerstörten Mosaiken von S. Apostoli, S. Agata, S. Lucia an.

Vom 6. Jahrhundert an ist der Verfall der musivischen Malerei in Rom offenbar. Noch werden drei Jahrhunderte lang eine Menge solcher Werke in der Hauptstadt der Christenheit ausgeführt; aber der künstlerische Geist ist entflohen, die Invention ist völlig verarmt, man wiederholt nur früher Gegebenes, Auge und Empfindung sind so verwildert, dass sie den Gesichtern keinen Ausdruck mehr zu geben wissen und vor der Darstellung des in den verarmten, steifen und hageren Gestalten sich abspiegelnden Typus der Zeit in seinem ganzen Elend nicht zurückschrecken. Die Lebensfrische vergangener Jahrhunderte ist einem künstlerisch höchst unerfreulichen ascetischen Ideal gewichen, dem einzigen, vor welchem diese Epoche noch einigen Respect besitzt. Man hat das byzantinischen Stil genannt. In Constantinopel hat sich das Verständniss für Farbe und Bewegung, das decorative Vermögen und ein Rest antiker Auffassung noch lange erhalten, als das alles hier verloren war. Nur in dem Ceremoniellen und Costümlichen wird man byzantinische Anklänge nicht leugnen können. Das gilt gleich von dem Apsidalbilde in S. Agnese fuori le mura, welches unter Papst Honorius I (625—638) entstand. Unter der aus den Wolken ragenden Hand Gottes steht die hl. Agnes mit dem Kreuz, ganz im Gewand einer byzantinischen Prinzessin. Ihr zu Füssen Schwert und Flammen als die Werkzeuge ihres Martyriums. Zur Linken hat sie

---

[1] Ciampini II 101, tab. 28, wo auch kleinere Mosaiken der Basilika abgebildet sind. — Schnaase Geschichte der bildenden Künste III[2] 565 bis 567. 571. — Garrucci Storia dell' arte crist. tav. 271. — De Rossi Musaici Lf. 3.

Papst Symmachus, zur Rechten Honorius I mit dem Modell der Kirche. Unter dem Bilde zieht sich die in goldenen Buchstaben gehaltene Inschrift hin, beginnend mit den an die Inschrift Felix' IV in S. Cosma e Damiano erinnernden Worten: *Aurea concisis surgit pictura metallis* [1]. Bald nach Honorius schmückte Papst Johannes IV (640—642) die Kapelle des hl. Venantius beim lateranischen Baptisterium mit einer vermuthlich das grosse Mosaik des Laterans, wie es vor der Restauration Torriti's bestand, nachahmenden Incrustation. In der Apsis sieht man Christus als Brustbild, darunter die hl. Jungfrau als Orans; links von ihr die hll. Paulus, Johannes Evangelista, Venantius und Papst Johannes IV; rechts Petrus mit dem Kreuzstab, Johannes den Täufer, ebenfalls mit dem Kreuze, S. Domnius und Papst Theodorus (642—649), der vermuthlich die Arbeit beendigte. Stärker noch als hier scheinen in den langgestreckten Gestalten des Triumphbogens byzantinische Einflüsse hervorzutreten. Man erblickt da die Symbole der vier Evangelisten und die Thore zweier Städte; weiter unten acht Martyrer, deren Reliquien Papst Johannes IV nach Rom übertrug [2]. Dem schon erwähnten Papst Theodor eignen die unbedeutenden Mosaiken von S. Stefano Rotondo. Das Apsidalbild zeigt die Hand Gottes mit dem Kreuz aus dem Himmel ragend, darunter das Brustbild Christi über einem mit Edelsteinen geschmückten Kreuz, neben letzterm, auf blumigem Boden, die hll. Primus und Felicianus. Die Köpfe sind durchaus ausdruckslos [3]. Völlig erstarrt ist das Bild des hl. Sebastianus, welches um 680 unter Papst Agatho in S. Pietro in Vincoli ausgeführt wurde [4]. Etwas belebter und freundlicher schaut uns die fast gleichzeitige hl. Euphemia in der gleichnamigen Kirche des Viminalis, wol ein Werk des Papstes Sergius (687—701), an [5]. Erfreulicher und ikonographisch wichtiger waren die von Papst Johannes VII (705—707) im Oratorium der hl. Jungfrau in S. Peter geschaffenen Mosaiken, ein Cyklus biblisch-historischer Scenen, der an Reichthum den beiden von S. Maria Maggiore und S. Apollinare in Classe gleichkam. Sie sind jetzt leider bis auf wenige Reste zu Grunde gegangen und lassen sich in ihrem Ensemble nur nach den Zeichnungen Grimaldi's (Anfang des 17. Jahrhunderts) beurteilen. Das Apsidalbild bot die hl. Maria mit dem Kind zwischen Petrus und Paulus. Die Oberwand zeigte in acht Feldern zunächst die Madonna als Himmelskönigin, mit dem Diadem geschmückt, neben ihr den durch einen viereckigen Nimbus charakterisirten Stifter, Papst Johannes. Dies Mosaik befindet sich jetzt in S. Marco zu Florenz. Die übrigen sieben Felder enthielten: 1. die Verkündigung; 2. die Geburt Christi mit dem Bade des Kindes und der Heilung der Salome (also nach den Apokryphen) und der Verkündigung an die Hirten; 3. die Anbetung der Magier, von der ein Fragment in S. Maria in Cosmedin bewahrt wird; 4. die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi; 5. die Heilung des Blindgebornen und die der Blutflüssigen, von welcher Scene ein Bruchstück mit

[1] Ciampini II 103, tab. 29. — D'Agincourt Peinture pl. 17 [2]. — Schnaase a. a. O. III [2] 571. — Garrucci tav. 274. — De Rossi Musaici Lf. 4. — Ueber die Bedeutung der *Metalla*, d. i. der Marmorwürfel, in den metrischen Inschriften der römischen Katakomben, siehe de Rossi Bull. 1867, p. 65.

[2] Ciampini II 642, tab. 30. 31. — D'Agincourt l. c. — Schnaase a. a. O. — Garrucci tav. 272. 273. — De Rossi Musaici Lf. 13.

[3] Ciampini II 109, tab. 32. — Schnaase a. a. O. III [2] 572. — D'Agincourt l. c. — Garrucci tav. 274. — De Rossi Musaici Lf. 15.

[4] Ciampini l. c. u. II 114, tab. 33. — Schnaase a. a. O. — Garrucci tav. 275 [2].

[5] Garrucci tav. 275 [4].

der Figur des Herrn ins lateranische Museum gelangte; 6. die Auferweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem und das Abendmahl; 7. die Kreuzigung, Christus in der Vorhölle, die heiligen Frauen am Grabe. Von jener sind die Figuren des Longinus und der heiligen Jungfrau in den Krypten der vaticanischen Basilika. Das Leben der beiden Apostelfürsten war auf der entgegengesetzten Wand erzählt, und zwar sah man in sechs Scenen: 1. die Predigt des hl. Petrus in Jerusalem; 2. die Predigt des hl. Paulus in Antiochien; 3. die Predigt Petri in Rom, noch zum Theil in den vaticanischen Krypten erhalten; 4. die Strafrede gegen Simon den Magier; 5. den Sturz des Magiers; 6. die Kreuzigung Petri und die Enthauptung des hl. Paulus. In all diesen der Einheit und Klarheit völlig entbehrenden Compositionen kann man kaum mehr einen matten Schimmer der antiken Kunst entdecken [1]. Nicht besser dürfte es mit den zwischen Gregor II (715—731) und Paul I (757—767) im Lateran ausgeführten Mosaiken bestellt gewesen sein, die jetzt alle zerstört sind. Grimaldi hat uns die Zeichnung eines Mosaiks in einem vaticanischen Oratorium, S. Maria in Turri, bewahrt. In S. Teodoro zeigt das unter Hadrian I (772—795) entstandene Gemälde der Tribuna S. Petrus, der den hl. Theodor, in goldgesticktem Gewande, mit langem Spitzbart und Schleifschuhen, dem Heiland zuführt, S. Paulus mit einem andern Heiligen [2]. Die Composition erinnert an die in S. Lorenzo fuori le mura, der byzantinische Einfluss erscheint stärker. Man wird das nämliche von den Productionen des 8. und 9. Jahrhunderts sagen müssen, welche — merkwürdig genug — in keiner Weise an dem theilnehmen, was man die karolingische Renaissance nennt. Sie seien hier nur rasch erwähnt. Leo III (795—816) liess in der Apside eines der von ihm am Lateran erbauten Triclinien den Herrn mit der Jungfrau Maria, Petrus und Paulus, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse schildern. Die Apsis des andern Tricliniums bot eine kirchenpolitische Composition, die wir jetzt nur nach der unter Benedict XIV (1743) gefertigten Zeichnung beurteilen können. In der Mitte thronte Christus zwischen den Aposteln; links erschien wieder der thronende Erlöser, welcher Papst Sylvester die Himmelsschlüssel und Constantin d. Gr. das Labarum verleiht: rechts thronte S. Petrus, der dem Papst Leo III die Stola, Karl d. Gr. die Standarte übergibt. Kaiser und Papst tragen den quadratischen Nimbus [3]. Im vaticanischen Museum existiren von dieser Composition noch zwei Apostelköpfe, die nicht ganz ohne Leben sind. Die unter demselben Papst Leo III in S. Nereo ed Achilleo ausgeführte Transfiguration des Herrn ist steif und unerquicklich. Christus erscheint hier in der mandelförmigen Aureola, neben ihm Elias und Moses; die drei Apostel knien auf dem Boden. Links die Verkündigung Mariae [4]. Es war von da ab ein weiter Weg bis zu Raffaels letztem Werke zu gehen.

In S. Prassede schuf Papst Paschalis I zwischen 817—824 eine Anzahl von Mosaiken, deren Ensemble durchdacht erscheint, so kläglich auch der Verfall ist, der aus dieser Leistung spricht. Denn das Apsidalgemälde ist sozusagen eine einfache Wiederholung desjenigen von S. Cosma e Damiano. Die hll. Praxedis und Pudentiana sind nur an die Stelle der beiden Aerzte, Paschalis I an diejenige Felix' IV und S. Zeno an die des Theodorus gerückt.

---

[1] Garrucci tav. 279—282. — Pératé l. c. p. 258 s.

[2] De Rossi Musaici Lf. 16.

[3] Garrucci tav. 283.

[4] Garrucci tav. 284. — De Rossi Lf. 21.

Dazu kommen noch die in S. Cosma e Damiano verstümmelten evangelistischen Zeichen und die vierundzwanzig Aeltesten mit ihren Kronen, deren ägyptische Starrheit noch die öde Geistlosigkeit der Hauptfiguren übertrifft. Der Triumphbogen bietet wenigstens das ikonographische Novum einer nach Offb. Kap. 21 gegebenen Schilderung der Stadt Gottes im Jenseits. Das himmlische Jerusalem ist wie eine karolingische Pfalz gedacht, an deren bossirtem Mauerwerk jedenfalls das Gold nicht gespart ist. Christus steht zwischen zwei Engeln im Mittelpunkt derselben; den Zug der Apostel, der im Vordergrund erscheint, leiten auf der einen Seite Maria und der Täufer, auf der andern S. Praxedis ein. Bei den Thüren stehen die Propheten Isaias und Jeremias. Draussen kommen, von Engeln geleitet, die Scharen der Seligen. Der Künstler hat sich ersichtliche Mühe gegeben, dies ganze grosse Personal unterzubringen. Entschieden gewandter zeigt er sich in der ganz mit Mosaiken ausgeschmückten Kapelle des hl. Zeno in derselben Kirche. Die Büsten am Bogen und die das Brustbild Christi an der Decke stützenden, karyatidenartig behandelten Engel mit ihren überschlanken Verhältnissen sind von byzantinischem Einflusse beherrscht[1]. Die Mosaiken von S. Cecilia[2] sind wieder nur eine Copie derjenigen von S. Prassede, während das Apsidalbild in S. Maria in Domnica[3] in der unabsehbaren, um die thronende Jungfrau versammelten Engelschar ein neues ikonographisches Element in der Schilderung der Herrlichkeiten Maria's bietet und, wie bereits Vitet angemerkt hat, in einer gewissen Beziehung zu den köstlichen Glorificationsbildern Fra Angelico's und des spätern Mittelalters überleitet. Etwas Aehnliches tritt uns schon in dem unter Constantin IV Pogonatus ausgeführten Apsidalgemälde von Parenzo entgegen.

Noch einen letzten Schritt, und wir stehen vor den Mosaiken von S. Marco, die unter Papst Gregor IV (827—844) entstanden sind. Der Triumphbogen bietet das Brustbild des segnenden Erlösers zwischen den evangelistischen Zeichen. Das Apsidalgemälde hat Christus zwischen sechs Heiligen — die Figuren stehen auf Fussbrettern, denen die Namen aufgeschrieben sind. Es ist schwer, sich etwas Geistloseres und Leereres als diese immerhin noch kostbar costümirten Gestalten zu denken. Vitet hat bereits die Composition für das barbarischste Mosaik Roms erklärt, in welchem die Magerkeit der Figuren, die übergrosse Verlängerung der Körperverhältnisse, die Straffheit der Gewandungen auf das Aeusserste getrieben sind. Diese traurige Schöpfung zeigt, wie de Rossi hinzusetzt, in der That die letzte Leistung der spätrömisch-byzantinischen Decorationskunst und zugleich die ausgesprochenste Verarmung dieser Schule. „Eine zwei Jahrhunderte dauernde Nacht bricht jetzt ein und trennt diese Epoche von jenem Aufschwung, den die Kunst wieder im 11. Jahrhundert nimmt.“[4]

Mosaiken im übrigen Italien, in Africa u.s.f.

Wenden wir uns zum 4. und 5. Jahrhundert zurück, so haben wir, ehe wir zu der Blüte der musivischen Kunst in Ravenna übergehen, noch einiger Werke zu gedenken, welche die Provinzen Italiens und Africa's aufweisen. Was das 4. und 5. Jahrhundert ausserhalb Roms bezw. Italiens uns hinterlassen hat, besteht zumeist in Fussböden von Basiliken und Taufkirchen, unter denen

[1] Garrucci tav. 285—291. — De Rossi Musaici Lf. 5. 9. 11.
[2] Garrucci tav. 282.
[3] Ibid. tav. 293. — De Rossi Musaici Lf. 15.
[4] Ciampini II, tab. 36. 37. — Garrucci tav. 299. — De Rossi Musaici Lf. 13. — Vgl. Vitet im Journ. des Savants 1863, p. 360.

die africanischen namentlich hervorragen. So die 1880 bei Karthago gefundenen vier Fische, die ein Kreuz um einen kleinen Kreis bilden; das Pavimentder Basilika des hl. Reparatus zu Orléansville, 1843 entdeckt, mit der Inschrift SANCTA ECLESIA und MARINVS SACERDOS[1]; der Fussboden, welcher um 1862 bei Constantine aufgedeckt wurde und in dessen reizendem Blumenornament die Inschrift IVSTVS SIBI LEX EST prangt[2] (Fig. 327). Gleich diesen dürfte auch noch der Fussboden des Baptisteriums in der Kathedrale zu Dié[3] mit seinen vier Flüssen, der von Trampton bei Dorchester mit dem Mythus des Neptun und des Cupido, aber auch dem Monogramm ☧[4], der 1860 von Renan zu Sur in Phönicien entdeckte mit seinen in 95 Medaillons vertheilten Darstellungen der Monate, Jahreszeiten, Winde, solchen von Thierkämpfen, Kinderspielen u. s. w.[5] dem 4. Jahrhundert angehören. Ins 5. Jahrhundert dürfte das prächtige, von Cardinal de Lavigerie in der Basilika zu Cherchel gefundene Mosaik mit der Martyrin (Perpetua?) fallen, dessen wir schon gedacht haben[6] (s. oben S. 200; Fig. 328); weiter die Pavimente in der Kathedrale zu Novara[7], zu Aosta[8], zu Pesaro (mit älteren, vielleicht nicht christlichen Medaillons)[9], in einer Privatkapelle zu Ancona (Weinstock mit der Inschrift aus Is. 5, 1: VINEA FACTA EST DILECTA IN CORNVM IN LOCO VBERI)[10], ein anderes aus Africa mit Inschrift[11]. Das Mosaik in Valence fällt vielleicht schon ins 7. Jahrhundert[12]. Unbekannten Alters, aber vermuthlich zwischen dem 7. bis 9. Jahrhundert entstanden, sind die schönen Pavimente im Baptisterium von Capua Vetus[13] und im Baptisterium von Salona, wo die dürstenden Hirsche sich laben[14]. An bedeutenden Arbeiten hatte zunächst das beginnende 5. Jahrhundert in Nola unter Bischof Paulinus jene hochwichtigen Schöpfungen entstehen sehen, die wir



Fig. 327. Paviment aus der Nähe von Constantine.

[1] Bull. 1892, p. 90. 95.
[2] Ann. de la Soc. arch. de la prov. de Constantine 1862, pl. 4.
[3] Bull. 1867, p. 87.
[4] Bull. 1872, p. 123.
[5] Gerspach a. a. O. S. 73. — Labarte l. c. II 350.
[6] De Lavigerie De l'utilité d'une mission permanente à Carthage (Alger 1881) p. 5. — Real-Encykl. II 378.
[7] Labarte l. c. I 345. — Durand Ann. arch. XV 225.
[8] Lasteyrie La cath. d'Aoste. Par. 1854.
[9] Bull. 1870, p. 60.
[10] Ibid. 1879, p. 128, tav. 9. 10.
[11] Ibid. 1871, p. 116.
[12] Garrucci tav. 277.
[13] Ibid.
[14] Publicirt von Carrara in den Wiener Sitzungsberichten 1850. — Garrucci tav. 278.

anderwärts eingehender besprochen haben. Die Mosaiken, welche die Apsis der Basilika zu Nola schmückten, sind gleich den Wandgemälden derselben Kirche längst zu Grunde gegangen. Die wenigen Reste, welche sich von den Paulinischen Mosaiken noch erhalten haben, lassen auf eine nahe technische und stilistische Verwandtschaft mit denjenigen im Mausoleum der Galla Placidia schliessen. Auch die Mosaiken von S. Prisco beim alten Capua, welche um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden, sind längst verschwunden; wir können sie bloss nach den schlechten Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts bei den Localhistorikern Monaco und Granata beurteilen[1]. Ein



Fig. 328. Mosaik aus Cherchel.

schönes Apsidalgemälde stellte eine Gruppe von sechzehn ihre Kronen bringenden Heiligen dar, welche ihre Augen nach der von acht Buchrollen (darunter die vier Evangelien) umgebenen, in einer runden Aureola von oben herabschwebenden Taube richten. Die vor der Apsis liegende Kuppel bot den Thron Gottes dar, um welchen in vier Feldern Vögel, Blumen, kleine Apostel- und Heiligenbilder geordnet waren. Geschmackvoller waren die blumenreiche Decke der zu dieser Kirche gehörenden Kapelle der hl. Matrona

[1] Garrucci Storia dell' arte cristiana IV 64, tav. 254—257. — De Rossi Bullettino di arch. crist. 1871, p. 156. — Civiltà cattolica 1887, p. 239.

und die drei Lünetten derselben, von denen eine das dem Bilde in S. Gaudenzioso nahe verwandte Brustbild des Erlösers bot[1]. In Neapel hatte nach dem Zeugnisse des Johannes Diaconus Bischof Severus in der von ihm erbauten Kirche Mosaiken herstellen lassen, welche Christus inmitten der zwölf Apostel und vier Propheten mit den Emblemen der vier Jahreszeiten zeigten. Nach derselben Quelle schuf Bischof Johannes II in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in der von ihm neu erbauten Stephania eine Transfiguration. Beide Schöpfungen sind zu Grunde gegangen. Dagegen haben sich in der zum Dom gehörigen Taufkapelle S. Giovanni in Fonte Reste von Mosaiken aus der Zeit des Bischofs Soter (zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts) erhalten, welche trotz ihres fragmentarischen Zustandes einen Schluss auf ihren ehemaligen Reichthum gewähren. An der Kuppel des viereckigen Gebäudes sieht man das azurne Firmament mit seinen goldenen und silbernen Sternen; mitten darin steht das goldene Monogramm P A|ω, über welchem die Hand Gottes eine Krone hält. Dieses Centrum ist von einer Zone mit Tauben und Pfauen umgeben, die auf Früchten und Blumen sich schaukeln, und auf diese kreisförmige Zone laufen acht aus den Zwickeln dreieckig vorstossende Felder, welche heilige Scenen darstellten und von denen nur mehr ein kleiner Theil existirt. Man erkennt noch den Herrn auf dem Globus, der dem Apostelfürsten das Gesetz gibt. Das Oktogon zeigt vorwaltend Pastoralscenen und die sich am Quell labenden Hirsche[2]. Auch diese Mosaiken stehen den ravennatischen näher als den römischen. Man kann das auch von den im 5.—6. Jahrhundert zu Mailand entstandenen sagen. Der Zustand der wichtigsten derselben, der beiden Apsidalbilder in der Kapelle des hl. Aquilinus bei S. Lorenzo, lässt freilich nach so starker Ueberarbeitung kaum ein sicheres Urteil zu. Die eine dieser, vielleicht auf Bischof Laurentius (494) zurückzuführenden Lünetten zeigt Christus, jugendlich gebildet, unter seinen Aposteln sitzend (Fig. 141), die andere eine Pastoralscene, in der man Joseph mit seinen Brüdern zu erkennen glaubt[3]. In der jetzt als Dependenz zu S. Ambrogio gehörenden Kapelle der hl. Fausta (auch S. Satiro fuori le mura und Ecclesia Victoris in coelo aureo genannt) hat die Kuppel das Brustbild des hl. Victor inmitten einer Krone und der Embleme der vier Jahreszeiten. Unter der Wölbung läuft ein reizender aus Blumengewinden, Vögeln, Kinderköpfen zusammengesetzter Fries, der an die besten Zeiten der römischen Uebung erinnert, während der Busto Christi mit den zwei schweren von ihm gehaltenen Monogrammen ganz im Geschmack der ravennatischen Musaicisten gehalten ist. An den Wänden sieht man ausser den evangelistischen Zeichen die steifen Figuren von je drei Heiligen: Felix, Maternus und Nabor — Gervasius, Ambrosius und Protasius (vgl. Fig. 329). Sie sind für die locale Heiligengeschichte bemerkenswerth[4]. Neben diesen Arbeiten ist etwa noch das Apsidalbild im Dom zu Parenzo in Istrien zu erwähnen, das uns die Madonna inmitten stehender Heiligen vorführt[5]. Es wird um 684 fallen. Das Mosaik der Marienkirche auf dem Sinai, welches Martigny ins 4. Jahrhundert

Mailändische Mosaiken.

[1] Garrucci tav. 256. 257. — Salazaro Studi etc.

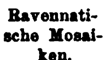
[2] Salazaro l. c. — De Rossi Bull. 1871, p. 156. — Garrucci IV 79, tav. 269. 270

[3] Garrucci tav. 234. — Allegranza Spieg. p. 3, tav. 1.

[4] Vgl. Biraghi Sui corpi dei SS. Vittore e Satiro e sulla basilica di S. Fausta. Milano 1861. — Garrucci IV 42 sg., tav. 235. 236.

[5] Lohde Der Dom von Parenzo. Berl. 1859. — Garrucci tav. 278.

setzen möchte und welches die Transfiguration darstellt, kann nach Massgabe der vorliegenden Abbildungen [1] nur der schlechtesten Zeit des spätern Byzantinismus zukommen. Von den Mosaiken der Hagia Sophia wird unser Abschnitt über die byzantinische Kunst ausführlicher zu sprechen haben.


Ravennatische Mosaiken.

Wir wenden uns nach Ravenna, wo die Geschichte der musivischen Kunst sich gewissermassen mit dem politischen Aufblühen und dem Niedergang dieser letzten Zuflucht des weströmischen Kaiserthums deckt [2]. Auf wenigen Punkten der Kunstgeschichte sieht man die Entwicklung und das Versinken des künstlerischen Vermögens so offenkundig an die schöpferische Inspiration des politischen Genius geknüpft wie hier. Honorius hatte 405 das Imperium aus Mailand hierher in Sicherheit gebracht, wo es sein Ende finden sollte. Der einzige Lichtpunkt in seiner und seines Nachfolgers Valentinian III Zeit ist das Auftreten und die Thätigkeit Galla Placidia's (circa 388—450), der grossen Tochter Theodosius' d. Gr. Wahrlich, mit Recht spricht der Geschichtschreiber der Gothen von den *‚solatia'*, die sie dem römischen Reich in dieser Nacht des Elends und Jammers darreichte [3]. Der einzige oder jedenfalls der beste Ruhmestitel, der letzte Sonnenstrahl, der den Grabesgang des Imperiums hier beleuchtete, war das Kunstleben, welches sich in Ravenna während der dritthalb Jahrhunderte entfaltete, in denen dieses eine weltgeschichtliche Bedeutung besass.


Fig. 329. S. Ambrosius. Mosaik in Mailand.

Die drei Epochen der ravennatischen Kunst schliessen sich genau an die drei einander ablösenden Culturepochen an: die erste ist noch rein römisch, die zweite ist bezeichnet durch die Herrschaft der Ostgothen, die dritte durch diejenige der Byzantiner.

Galla Placidia hat, lange Zeit für ihren unmündigen Sohn Valentinian III die Regierung führend, ein Vierteljahrhundert in Ravenna zugebracht. Sie hat ihre Tage in Rom beschlossen (27. Nov. 450), aber ihre letzte Ruhe in Ravenna gefunden, und zwar in jenem reizenden Mausoleum (S. Nazario e Celso),

[1] Garrucci tav. 268.

[2] Als Quellenwerk kommt hier vor allem in Betracht der Liber pontificalis des Agnellus (Mitte des 9. Jahrhunderts), dessen Angaben für die ältere Zeit auf die um 546 entstandene Chronik des Bischofs Maximian zurückgehen (ed. Bacchini, Modena 1708). — Muratori SS. II 1—187. Neue Ausg., ed. Holder-Egger M. G. SS. Langob. p. 265—301. — Von der ältern Litteratur sind zu erwähnen: Hieron. Rubei Ital. et Rav. Historiar. libri XI. Venet. 1572—1589. 1590. Desid. Spreti De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae. 3 voll. Rav. 1793—1796 (gibt hauptsächlich die Inschriften), mit dem Appendix: Compendio istorico di comporre i musaici, con la descrizione de' musaici antichi che trovansi nelle basiliche di Ravenna, etc. Rav. 1804. Fantuzzi Mon. Rav. 3 voll. Girol. Fabbri Ravenna ricercata. — Von Führern für Ravenna leisten dem Besucher ausser dem trefflichen Abschnitte bei Gsell-Fels einige Dienste die ‚Guida breve per Ravenna', Rav. 1883, und besonders Corrado Ricci Ravenna e i suoi dintorni, Rav. 1878. — Eine genügende Publication der ravennatischen Mosaiken fehlt leider noch ganz; wir sind da noch ganz auf Ciampini, Garrucci und die übrigens meist brauchbaren Photographien Ricci's in Ravenna angewiesen. Das Beste über den Gegenstand schrieben Rud. Rahn (Ein Besuch in Ravenna, in Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft I [1868] 163 f.) und J. P. Richter (Die Mosaiken von Ravenna, Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei. Wien 1878). v. Quast Altchristliche Bauwerke von Ravenna. Berl. 1842.

[3] Jornand. Get. p. 32.

in welchem auch das Kenotaph ihres Bruders Honorius* steht und die irdischen Reste ihres zweiten Gemahls, Constantius (III), eingeschlossen sind. Sie hatte eine Reihe kirchlicher Stiftungen in der neuen Residenz unternommen. Die Basiliken des hl. Laurentius, des hl. Andreas, des hl. Petrus sind zu Grunde gegangen, ebenso der musivische Schmuck in S. Agata, in S. Croce, wo die Taufe Christi vorgestellt war, in S. Giovanni Evangelista, wo Placidia mit ihren beiden Kindern, Valentinian und Honoria, abgebildet war. Ihrer Zeit gehört auch noch das Baptisterium der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) an (ca. 440). Der zweiten Epoche, der Regierung Theoderichs d. Gr., gehört das arianische Baptisterium (S. Maria in Cosmedin, ca. 500) und der grössere Theil der Mosaiken in S. Apollinare Nuovo (S. Martino in coelo aureo) an. Der dritten, also der Zeit Justinians d. Gr., eignen vor allem die Mosaiken von S. Vitale (547) und S. Apollinare in Classe (549, zum grössern Theil), von S. Michele in Affricisco (545). Der Verfallzeit des Exarchates sind einzelne Mosaiken in S. Apollinare Nuovo (560), in S. Apollinare in Classe (672), in der erzbischöflichen Kapelle zuzuweisen.

S. Giov. in Fonte.

Zeitlich am frühesten fallen die Decorationen des unter Bischof Ursus (400—410) erbauten und laut Agnellus unter Bischof Neo (425—430) mit Mosaiken geschmückten orthodoxen Baptisteriums[1]. Sie sind leidlich erhalten, während die reiche Marmorincrustation der unteren Wandflächen zerstört ist. Ueber den Arcaden des Oktogons stehen auf blauem Grund, inmitten zierlichen Goldblattwerks, acht Prophetengestalten, deren Haltung und Drapirung noch ganz diejenige antiker Philosophen oder Rhetoren ist. Rahn meint, diese Mosaiken seien vielleicht das Beste aus altchristlicher Zeit. ‚Es ist eine Farbenpracht, die an die Heiterkeit pompejanischer Wandgemälde erinnert, und doch stört nichts den Eindruck der Feier, der sich sofort und andauernd des Beschauers bemächtigt.' Eine zweite Reihe bietet in weissen Stucknischen ähnliche, aber sehr überarbeitete Figuren. Die kleinen Giebel über diesen übrigens rohen Gestalten sind mit sechzehn Stuckbildchen — Fruchtkörben, Pfauen, Seepferdchen, einigen alttestamentlichen Scenen — gefüllt. In der Kuppel zeigt die untere Zone eine Serie von Darstellungen, die bisher der christlichen Kunst fremd waren: Altäre mit dem Evangelienbuch, mit Edelsteinen gezierte Throne, dabei zwei Sessel für Kaiser und Bischof, Querschnitte von Basiliken. Man empfängt hier den ersten künstlerischen Eindruck von dem Gedanken der ‚Reichskirche'. Die obere Zone bietet die Procession der zwölf Apostel, die ihre Kronen in den verhüllten Händen tragen und deren wechselnder Typ noch an die besseren, lebensvolleren Zeiten der ältern römischen Kunst erinnert. Es fehlt nicht an landschaftlichen Andeutungen, die das Paradies darstellen, in welchem sich der Zug dahinbewegt (Fig. 330). Oben am Gewölbe prangt ein Rundmedaillon mit der Taufe Christi, die Richter ‚in allem Wesentlichen als das Vorbild der im Mittelalter überaus häufigen Darstellung der Taufe Christi, auch noch für Giotto's Fresco in Padua' erklärt. Eine ganz unhaltbare Behauptung. Die Aehnlichkeit der Darstellungen des besagten Sujets ergab sich ganz einfach aus der Identität der sich so oft vor den Augen des Publicums wiederholenden liturgischen Handlung, des Taufactes. Gerade das, was hier charakteristisch

[1] Eine gute Vorstellung dieser Decoration als Ensemble geben bloss das Uebersichtsblatt bei Rahn a. a. O. und Heinr. Koehler Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien (Leipzig, Baumgärtner'sche Buchh.) Lf. 3.

ist, nämlich die dem Bilde beigegebene Personification des Jordan, fehlt fast immer auf den mittelalterlichen und spätern Bildern. Zudem ist die ganze Gestalt des Herrn auf unserm Mosaik nach dem Urteil Cavalcaselle's und Strzygowski's so stark restaurirt, dass man auf sie gar keine Schlüsse bauen kann. Auch ich glaube mit Letzterm, dass der Kopf Christi ursprünglich bartlos war und dass namentlich die flache Schale, aus der Johannes das Wasser giesst, eine Zuthat sehr später Zeiten ist[1].

Man wird, was das Ganze dieser Decoration betrifft, dem von Rahn gegebenen Urteil beitreten dürfen. ‚Ein Vergleich', sagt er, ‚dieser unteren Mosaikornamente mit den schönen Blattgewinden des constantinischen Mosaiks



Fig. 330. Taufe Christi. Mosaik in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna.

in der Vorhalle des Lateranbaptisteriums in Rom zeigt freilich, dass dieses ravennatische Werk nicht mehr auf der Höhe des Tages steht. Die Farbenscala ist hier weit geringer, die Modellirung des römischen Mosaiks zeigt reichere Uebergänge, ist voller und plastischer behandelt; mitten in dem Rankenwerk erscheinen Kreuze, die einzelnen Zweige, in ihren Trennungspunkten mit Knäufen versehen, sind schlanker und zierlicher gebaut, Blumen und Kelche mit rothen Schatten wachsen daraus hervor, es herrscht noch ein völlig antiker Schwung in jenem constantinischen Werke, während diese

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe I 19. — Strzygowski Ikonographie der Taufe Christi (München 1885) S. 10 f., gegen Richter S. 11.

ravennatischen Ornamente schon eine Uebergangsstufe zu der mehr conventionellen Behandlungsweise bilden, die sich nochmals in der goldenen Concha von S. Clemente zu Rom zeigt.'

Mausoleum der Galla Placidia. Das Grabmal der Galla Placidia ist als Bauwerk von keiner besondern Bedeutung. Der Grundriss bildet ein lateinisches Kreuz, dessen vier Schenkel, mit Tonnengewölben überspannt, in dem Durchschnittspunkte eine Kuppel von überhöhter Rundform tragen. ,Das Innere ist bei völligem Mangel an architektonischer Ziergliederung von unvergleichlicher Wirkung. Hier herrscht nicht die bunte Heiterkeit von S. Giovanni in Fonte, vielmehr erhöht die schwache Beleuchtung und eine gedämpfte Harmonie der Farben den Eindruck feierlichen Ernstes, der dem Charakter eines Grabmals entspricht. Aber wenn ein Dunststrahl von oben herunterdringt und die weissen Gestalten auf ihrem satten Grunde hell beleuchtet, während unten noch Altar und Sarkophage in ein tiefes Halbdunkel gehüllt sind, so ist der Anblick einer der ergreifendsten, den die Monumentalwelt Italiens aufweist.' Der Eindruck dieser stillen Stätte, den Rahn in diesen Worten so vortrefflich zeichnet, wäre noch köstlicher, wenn sie ganz in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten geblieben und die frühere Incrustirung der unteren Wände nicht durch eine moderne Tünche ersetzt wäre [1]. Die Ornamentirung der Gurten besteht aus Blumen- und Fruchtgewinden, die zu Vasen emporsteigen, dazu kommen Weinranken und Mäanderwindungen vor, ein Motiv, welches allerdings vorzugsweise auf den Orient hinweist und der byzantinischen Kunst geläufig ist, aber doch, wenn auch seltener, auf römischen Denkmälern gleichfalls nachweisbar ist [2]. Die incrustirten Flächen haben blauen Grund, der in der Kuppel von Sternen, in den Tonnengewölben von goldenen Rosetten übersät ist. An dem Sternenhimmel der Kuppel nimmt ein goldenes Kreuz mit etwas verlängertem Verticalbalken die Mitte ein — diese Gestalt des Kreuzes wird, im Gegensatz zu dem in Rom lange bevorzugten gleichschenkligen Kreuze, jetzt in Ravenna typisch [3]. In den Ecken des Gewölbes stehen die vier evangelistischen Zeichen, wie schon in S. Pudenziana. In den Lünetten unter der Kuppel sieht man zwei Apostel auf grünem Wiesengrunde, zwischen ihnen das *Vas immortalitatis*, auf dessen Rand ein Taubenpaar sitzt. An den Ausladungen der Querarme zeigen zwei andere Lünetten die an der Quelle des Heils sich labenden Hirsche inmitten eines trefflich behandelten goldenen Laubwerkes, welches sofort an dasjenige im Eingang des lateranischen Baptisteriums gemahnt. Inmitten dieses Laubwerks steht, auf dunkelblauem Grund und umzogen von einem Lorbeerkranz, das Monogramm A ☧ ω. Wichtiger aber sind die beiden Lünetten über dem Eingang und am Altar. Jene enthält eine der merkwürdigsten und anziehendsten Schöpfungen altchristlicher Kunst. Hinter einem von sechs Lämmern beweideten Wiesengrunde erhebt sich eine von Coniferen bewachsene Hügellandschaft, in deren Vordergrund auf einer

[1] Welchen Eindruck ein derartig vollständig incrustirter Raum auf den Beschauer macht, zeigt heute am besten die nach de Rossi's Angaben und in freier Nachahmung des Mausoleums der Galla Placidia mit Mosaiken geschmückte, überaus reiche und geschmackvolle Grabkapelle Papst Pius' IX in S. Lorenzo fuori le mura in Rom.

[2] So z. B. in dem Tempio del Dio Redicolo, einem kleinen Backsteinbau bei Rom links von der alten Via Appia.

[3] Unrichtig ist dagegen, was J. P. Richter (Die Mosaiken in Ravenna S. 25) meint, die ,Ausschweifung der Ecken' (das heisst, was man ,Ausladung' nennt) bei dem Kreuz sei nur den Monumenten des Orients eigen.

Felsbank der gute Hirte thront. Der Pastor bonus auf dem Weideplatz sitzend, nicht, wie in der ältern Katakombenkunst, stehend und in der Tracht des Volkes, ist zwar ein auch sonst auftretendes Sujet[1]. Aber in dieser Hoheit und Grazie weist ihn kein anderes Werk auf. Der Nimbus, mit dem sein Haupt hier umrahmt ist, die Kleidung, die an den Purpurmantel der Caesaren erinnert, das Kreuz, das er wie ein Scepter in der Linken trägt, die den classischen Caesarenbildern abgesehene Haltung und Bewegung von Armen und Händen machen durchaus den Eindruck des Imposanten, einer das Herz des Beschauers erfreuenden überirdischen, und doch wieder in der milden Herablassung zu den Lämmern echt menschlichen Herrlichkeit (Fig. 331)[2]. J. P. Richter, der diesen Zug gut hervorgehoben hat, ermangelt nicht, darauf hinzuweisen, wie hier im Gegensatz zu anderen, mehr skizzenhaften Zeichnungen der höchst-



Fig. 331. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna.

mögliche Grad formaler Durchbildung angestrebt ist, wie diese sich zunächst in der heitern Wirkung der Farben, der weichen Modellirung und der glücklichen Wahl des Typus ausspricht. Er betont auch mit Recht, dass das ovale, bartlose Gesicht des Hirten viel mehr an griechische Ideale als an die der römischen oder byzantinischen Kunstepoche erinnert, ja er will in dem fast honigfarbenen Blond der Haare schon eine Spur der Beziehungen zum Germanismus erblicken. Ich lasse das dahingestellt, stimme aber darin zu, dass diese Composition ‚die vollendetste Leistung auf dem Gebiet der altchristlichen Malerei' sei; ‚die Pracht der Farben in Verbindung mit dem Erhabenen der

[1] Nicht bloss, wie Richter S. 29 angibt, bei Bottari tav. 78 und 80, sondern auch auf dem neapolitanischen Mosaik Garrucci Storia tav. 270.

[2] Gute Abbildung bei Richter Taf. 2 zu S. 28. — Vgl. Garrucci Storia tav. 229 bis 233. Pératé Archéologie chrétienne pl. 147. 148.

Auffassung ruft geradezu den Eindruck einer visionären Erscheinung hervor, ohne dass dabei dem Charakter einer idyllischen Scene Abbruch geschehen wäre'. In der entgegengesetzten Altarnische steht neben einem Bücherschrank mit den inschriftlich als solchen bezeichneten vier Evangelien ein eiserner Rost, unter welchem Feuerflammen aus den Holzscheiten auflodern. Rechts davon sieht man einen Mann mit aufgeschlagenem Buch und goldenem Tragkreuz auf der Schulter diesem Roste zuschreiten — offenbar der hl. Laurentius, wie, seltsam genug, Richter erst gegen die früheren Erklärer feststellen musste. Er ist ebenso in S. Lorenzo fuori le mura bei Rom dargestellt (580). Man beachte den feinen Zug, dass hier noch nicht das unkünstlerische Moment der Marterung, sondern nur die entschlossene Hingabe an dasselbe geschildert wird. Dieser Darstellung waren, wie wir gesehen haben, wol schon andere mit ausgesprochenem Realismus vorangegangen (S. 198). Es ist schon deshalb, aber auch aus andern Rücksichten zurückzuweisen, was J. P. Richter am Schlusse seiner Betrachtung über diese Mosaiken sagt: ‚Die Zusammenstellung dieser beiden Bilder ist das solenne Wahrzeichen eines Umschwungs in der Ikonographie, welcher den Entwicklungsgang von Jahrhunderten entscheidet. In dem Bild des guten Hirten erreicht die hieratische Kunst der Sinnbilder und der Gedankenmalerei nach mehr als dreihundertjähriger Herrschaft ihren Abschluss; in dem Bilde des römischen Martyrers dagegen macht die reale Auffassung der Heiligengeschichte den ersten sichern Schritt auf dem Gebiete künstlerischer Vorstellung.' Schon die dem Kritiker nicht unbekannten Bilder, welche Prudentius (Peristeph. XI 9—14. 125 sq.) beschreibt, hätten ihn abhalten müssen, einen in solcher Fassung unhaltbaren Satz auszusprechen.

Der Gothenkönig Theoderich brachte bekanntlich den Arianismus nach Ravenna. Es ist anzunehmen, dass unter seiner Regierung eine Reihe von Denkmälern entstand, welche eine spätere Zeit wieder der orthodoxen Kirche zurückgewann und deren ketzerischen Ursprung man gerne zu verdecken suchte. Das gilt gleich von dem arianischen Baptisterium, das später S. Maria in Cosmedin genannt wurde und dessen Mosaiken mit ihren Apostelbildern und ihrer Taufe Christi kaum etwas anderes als eine ungeschickte Reproduction der Incrustation der orthodoxen Taufkirche darstellen[1]. Richter betont das Vorkommen der Etimasia in dem arianischen Werke, d. h. jener auf Psalm 98 zurückweisenden Darstellung des leeren, ein purpurfarbenes Kissen tragenden, von einem Kreuz überragten Thrones Gottes (ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου). Aber dieses Motiv erscheint auch schon ebenso in dem orthodoxen Baptisterium, und wenn es der byzantinischen Kunst besonders geläufig war, eignet es ihr doch keineswegs allein[2]. Man kann damit nicht beweisen, was derselbe Gelehrte S. 37 behauptet: die Ikonographie der Gothen in Ravenna sei wesentlich byzantinisch. Sie ist das so wenig, dass sie, aller byzantinischen Uebung entgegen, dem hl. Petrus in den Apostelbildern ihres Baptiste-

Baptisterium der Arianer.

---

[1] Garrucci tav. 241.

[2] Vgl. oben S. 202 u. Real-Encykl. I 432. Paul Durand Étude sur l'étimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne. Chartres 1867. De Rossi Bull. 1872, p. 123 sg. — Ich leite den Ursprung der Etimasia von der Uebung her, die heiligen Bücher in der Basilika auf der Kathedra des Bischofs aufzubewahren, wie solche Sitte ausgiebig durch Optatus bezeugt ist (z. B. in den ‚Acta purg. Felicis', bei Optat., ed. Ziwsa p. 202: ‚Invenies in cathedra libros et super lapide codices'). Denselben Gedanken spricht die weitere Sitte aus, den Thron mit dem Evangelium angesichts der versammelten Väter bei Concilsverhandlungen aufzustellen (vgl. Belege Real-Encykl. I 432). Jene erste Uebung würde auf Africa als Heimat des Gedankens hinweisen, welchen die Etimasia ausspricht.



Fig. 332. Anbetung der Weisen. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 433.)

riums auch die Schlüssel gibt. Und wie eng ihr Zusammenhang mit Rom ist, zeigt erst recht die sofort zu betrachtende Hauptleistung dieser gothischen Kunst. Es sind die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo. Diese Kirche war nach Rubeus unter Theoderich erbaut und 504 geweiht worden; unter Bischof Agnellus (553—566) ward sie dem katholischen Cult übergeben und reconciliirt; seit die Reliquien des hl. Apollinaris (856) aus Classe vor den Sarazenen hierher geflüchtet wurden, wurde die Kirche auch nach diesem Heiligen genannt. Nach dem Pontificalbuch kann nicht zweifelhaft sein, dass Bischof Agnellus Apsis und Wände der Basilika mit Mosaiken schmückte und ein neues Paviment herstellte. Es wird darin hinzugefügt, dass man in dieser Kirche in goldenen Mosaiken die Bilder des Kaisers Justinian und des Bischofs Agnellus sehe, dass überhaupt an Deckenschmuck keine andere ihr gleichkomme [1]. Von dieser Pracht der Laquearia ist nun so wenig wie von dem Schmuck der Apsis etwas übrig. Die jetzige Apsis, 856 erbaut, wurde im Barockzeitalter umgestaltet, die alte Bedachung der Schiffe ging verloren und das Hauptschiff wurde mit einer gefelderten Renaissancedecke eingedeckt. Die noch erhaltenen Mosaiken bedecken, in drei Zonen geordnet, die Oberwand des Mittelschiffes. Die untere Zone, unmittelbar über den Arcadenbogen, zeigt an der Nordwand einen unter dem Vortritt der heiligen drei Könige (Fig. 332) sich dem Throne Mariä zu bewegenden Zug von einundzwanzig weiblichen Heiligen (Eugenia, Sevina, Anatolia, Victoria, Paulina, Emerentiana, Daria, Anastasia, Iustina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Caecilia, Eulalia, Agnes, Agata, Pelagia, Eufimia), welchem auf der Südseite ein ähnlicher, sich dem inmitten von vier Engeln thronenden Christus zu bewegender Zug von sechsundzwanzig männlichen Martyrern entspricht (Sabinus, Jacintus [Hyacinthus], Protus, Chrysogonus, Pancratius, Vincentius, Polycarpus, Demiter, Sebastianus, Apollinaris, Felix, Nabor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus, Johannes, Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Hippolytus, Laurentius, Systus [Sixtus], Clemis [Clemens], Martinus). Die Frauen kommen aus der Hafenstadt Classis, die Männer aus der Stadt Ravenna heraus. Ist die Wirkung dieser beiden Städteansichten auch keine malerische, wie auf antiken und römischen Gemälden, so ist doch namentlich diejenige von Ravenna mit dem durch seine Inschrift gekennzeichneten Palatium und der Kirchen S. Vitale u. s. f. hochinteressant. Die bestimmten Angaben des Pontificalbuches stellen diese Processionen als Schöpfung des Bischofs Agnellus, also als ein Werk der unmittelbar auf Justinian d. Gr. folgenden Zeit dar; ebenso beschreibt es die Scene der Magier als solches [2]. Indessen ist gerade die letztere 1830 total restaurirt bezw. erneuert worden. Die Eintönigkeit in den Bewegungen und Haltungen der die beiden Züge zusammensetzenden Gestalten, das Fehlen jeglicher Modellirung in den Ge-

S. Apollinare Nuovo.

[1] Agnell. Lib. pont., ed. Bacchini p. 123: ‚Igitur reconciliavit beatissimus Agnellus Pontifex infra hanc urbem Ecclesiam s. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Coelum aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus Martyrum Virginumque incedentium tessellis decoravit, suffixa vero metalla gypso aurea super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhaesit, et pavimentum lithostratis mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis Iustiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli Pontificis auratis decoratam tessellis. Nulla Ecclesia vel Domus similis in laquearibus vel in trabibus isti. . . . In tribunali vero si diligenter inquisieritis, supra fenestras invenietis ex lapideis litteris exaratum ita: *Theodoricus Rex hanc Ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Iesu Christi fecit.*‘

[2] Die den Magiern beigesetzten Namen gehören einer sehr späten Restauration an.

wändern und Händen documentiren einen künstlerischen Verfall, der Rahn bereits an die Schreckgestalten der römischen Mosaiken von S. Prassede und S. Francesca Romana erinnert. Er ist daher geneigt, diese Processionen dem Pontificat des Agnellus zuzuschreiben, die übrigen, besseren Mosaiken als Arbeiten der ältern arianischen Periode zu betrachten. J. P. Richter betrachtet dies als eine ausgemachte Thatsache. Er findet in dieser untern Zone, und namentlich auch in den beiden Thronbildern, eine bewusste Lossagung von den antiken Traditionen und ein erstes freies Sichherauswagen der barbarischen Kunst des Mittelalters. Günstiger urteilt Pératé, welcher die Processionen *‚graves et solennelles théories, qui évoquent le souvenir des merveilles de la Grèce'* nennt (p. 236) und sie lieber als ein Werk der Zeit des Theoderich ansieht, das freilich von den byzantinischen Künstlern überarbeitet worden sei. Trotz der Angaben des Pontificalbuches spräche für diese Ansicht ein Umstand, den auch Pératé übersehen hat. Es ist nicht anzunehmen, dass diese Decoration der untern Zone durch die Processionen nicht von Anfang an unter Theoderich in Aufsicht genommen worden ist; andernfalls hätte man die Hauptbilder, die neutestamentlichen Scenen, hier angebracht und sie nicht in die äusserste Höhe verbannt. Für diese letzteren Scenen war der Anschluss an die römische Kunst gegeben. Man könnte annehmen, dass die Differenz der stilistischen Behandlung darauf zurückzuführen sei, dass, im Gegensatz zu diesem Anschluss, die Processionsbilder sich an die ceremoniellen und costümlichen Darstellungen anschlossen, wie Theoderich und seine Künstler sie in Byzanz gesehen. Am ehesten dürfte sich die Annahme empfehlen, dass die gesammte Incrustation der Wände einem ursprünglichen Plan der Theoderichschen Zeit angehört, aber die Arbeiten der beiden unteren Zonen, in dieser vielleicht nur begonnen oder angelegt, unter Agnellus ihre Vollendung erhielten. Der Kopf des thronenden Christus, auf dessen Verwandtschaft mit dem Deckenbilde der Hauptkapelle in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino[1] Crowe und Cavalcaselle (I 48) und, ihnen folgend, auch Richter aufmerksam machen, ist bereits besprochen worden (s. oben S. 184). Ich finde, dass diese Verwandtschaft sehr gering und das offenbar sehr späte römische Coemeterialbild viel barbarischer ist als der Kopf in S. Apollinare. In der zweiten Zone, zwischen den Fenstern, stehen auf grünen Hügeln das Haupt von silbernem Nimbus umgeben, unter Baldachinen mit niederhängenden Kronen Apostel und Propheten mit Büchern oder Rollen. Ueber ihnen enthält die dritte Zone in kleinen Compartiments den Hauptschatz musivischer Malerei, dessen diese Basilika sich zu rühmen hat. Es sind Scenen aus dem Leben und Leiden des Herrn, und zwar je dreizehn an jeder Seite. Wir müssen uns auf ein Verzeichniss der Sujets beschränken, indem wir für die Details auf Garrucci und Richter verweisen. An der Nordseite stehen: 1. die Heilung des Gichtbrüchigen (Matth. 9, 2—7); 2. die Heilung eines Besessenen (Luc. 8, 27—32); 3. die Heilung des Paralytischen von Kapharnaum (Marc. 3, 12); 4. die Scheidung der Böcke von den Schafen (Matth. 25, 33); 5. das Scherflein der Wittwe (Marc. 12, 42); 6. der Pharisäer und der Zöllner im Tempel (Luc. 18, 10—14); 7. die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 38—44); 8. Jesus und die Samariterin (Joh. 4, 7); 9. Christus und die Sünderin, nach Anderen die Blutflüssige (Matth. 9, 20—22; erstere, von Garrucci bevorzugte Deutung scheint die richtige zu sein, da das vor

[1] Garrucci II, tav. 58[1].

Christus liegende Weib das Gewand des Herrn nicht berührt und ausserdem die Anwesenheit der Pharisäer durch die beigeordneten drei Figuren betont erscheint); 10. die Heilung von zwei Blinden (Matth. 9, 27—30); 11. der wunderbare Fischzug (Luc. 5, 6); 12. die Brodvermehrung (Matth. 14, 15—21); 13. halbzerstörtes Bild, in welchem die Einen die zweite Brodvermehrung (Matth. 15, 32—38; so Pératé), Andere die Sammlung der Brocken, Garrucci am liebsten den Rest von einem Einzug in Jerusalem sehen möchte. Es folgen an der entgegengesetzten Wand: 14. das Abendmahl (Matth. 26, 20), die älteste bisher bekannte Schilderung dieses Vorganges (Fig. 333); 15. Jesus in Gethsemane (Matth. 26, 39); 16. der Judaskuss (Matth. 26, 49); 17. die Gefangennehmung Jesu (Matth. 26, 50); 18. Jesus vor dem Hohenpriester Kaiphas (Matth. 26, 64); 19. Christus sagt Petrus seine Verleugnung voraus (Matth. 26, 34); 20. Petrus verleugnet den Herrn (Matth. 26, 70); 21. Judas bringt die Silberlinge zurück (Matth. 27, 3); 22. Jesus vor Pilatus (Matth. 27, 11); 23. Jesus ersteigt Golgatha (Matth. 27, 32); 24. die heiligen Frauen am

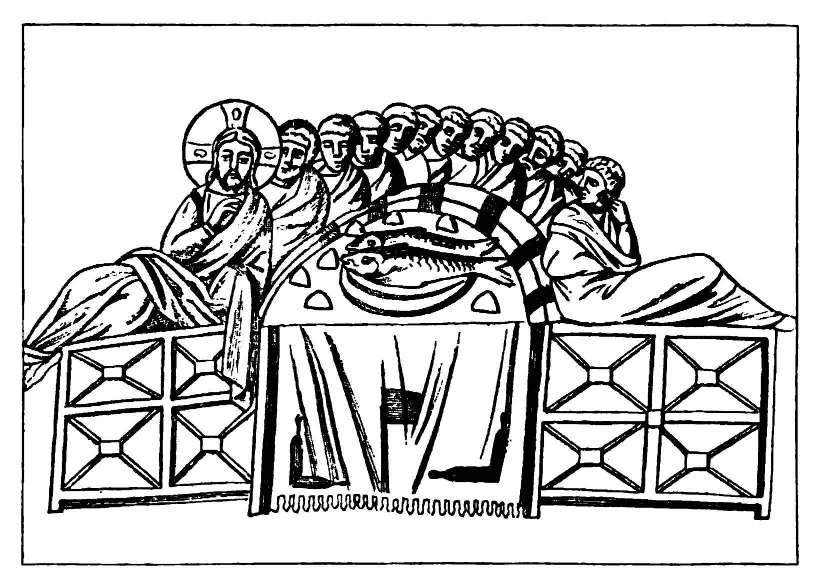


Fig. 333. Abendmahl. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

Grabe (Matth. 28, 5); 25. Jesus und die Emmausjünger (Luc. 24, 27); 26. Jesus erscheint den Aposteln (Matth. 28, 17). Man sieht, dass die eigentlichen Marterscenen der Passion — Geisslung, Dornenkrönung, Kreuzigung, aber auch Kreuzabnahme, Begräbniss und Auferstehung — in diesem Cyklus noch fehlen. Zu demselben ist nun zunächst zu bemerken, dass die dreizehn Bilder der Nordseite einen von dem der Südseite wesentlich verschiedenen Charakter aufweisen. Es wird auch von Richter anerkannt, dass dieselben in der Compositionsweise noch ganz antik, und wenn auch nicht im Stil der Classicität, so doch in der Weise der besseren römischen Reliefs gehalten sind. Die behagliche Breite des Vortrages steht noch ganz im Zusammenhang mit dem der ältern Malerei und Sculptur. Der Wuchs der Figuren ist noch durchaus der römische: kurz, untersetzt, die Köpfe breit und rund, die Gesichtstheile gross, der Charakter der Typen jugendlich, man könnte mit Richter sagen kindlich. Weniger wird man ihm beistimmen können, wenn er den freimüthigen Ausdruck der Gesichter mit ihren grossen Kinderaugen

nur auf Griechenland zurückführen zu müssen glaubt und in ihnen eine Reminiscenz der dortigen Anfänge christlicher Kunstpflege sehen will. Ich finde in diesen Typen keinen wesentlichen Unterschied von den hergebrachten Typen unserer römischen Coemeterialbilder und Sarkophagreliefs. Und wenn Richter weiter meint, auch die Gewandung sei nicht national-italienischen Ursprungs, so ist doch auf den Wechsel der Mode hinzuweisen, der in der kaiserlichen Zeit eingetreten war. Es entspricht aber dem allgemeinen Zug der Zeit, wenn jetzt, wie wir das auch schon auf der barberinischen Terracotta bemerkt haben (s. oben S. 203), die Insignien des Imperators auf die Gestalt Christi übertragen werden.

In diesen Bildern tritt uns noch mancherlei der Beobachtung Werthes entgegen. Es kann nicht übersehen werden, dass dieselben sich keineswegs treu an den gegebenen Text des Evangeliums halten, sondern dass auch hier mit jener Freiheit verfahren wird, die wir bereits anderwärts (S. 68) als eine Eigenthümlichkeit der altchristlichen Künstler kennen gelernt haben. Dazu gehört auch der uns hier allenthalben entgegentretende Zug, dass der Herr stets von einer andern Person begleitet ist. Richter sieht in ihm den Vermittler zwischen der Darstellung und dem Beschauer, gewissermassen den in das Bild eingestiegenen Exegeten der biblischen Geschichte, und erinnert dabei an die Conversationsbilder der Renaissance, wo die zur Seite der Madonna stehenden Heiligen eine ähnliche Function üben sollen. Man wird richtiger gehen, wenn man sich erinnert, dass nach der Auffassung des kirchlichen Alterthums die hohen Standespersonen niemals allein erscheinen. Der Bischof geht, wohnt und schläft nicht ohne seinen Begleiter. Dass der Herr ohne einen solchen erscheine, mochte unpassend gefunden werden, und so gibt man ihm einen *Pedissequus* bei, der zugleich als Vertreter der übrigen Jüngerschaft zu erachten ist. Dass an die Stelle des bewegten Linienflusses der Katakombenbilder hier, wie Richter findet, bereits ein mehr gebundenes Verfahren in statuarischer Feierlichkeit tritt, erklärt sich sehr einfach aus der Abhängigkeit dieser Schilderung der Wunder von den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts und aus der allgemeinen Tendenz der Zeit. Die These, dass von ‚einem Anschluss an die nachconstantinische römische Kunst gar nicht die Rede sein kann, während andererseits ein verwandtschaftlicher Zusammenhang mit den frühern Malereien in mittel- und unteritalienischen Katakomben mit voller Bestimmtheit behauptet werden müsse', ist dagegen rein gratuit und auch von Richter mit nichts belegt. Ihre Unwahrscheinlichkeit springt in die Augen, wenn man sich erinnert, dass laut Cassiodor Theoderich d. Gr. sich gerade zur Zeit der Erbauung dieser Kirche (um 507) Marmorarii aus Rom kommen liess, die zwar auch für andere Zwecke in Anspruch genommen wurden, durch deren Berufung aber doch wol der enge Zusammenhang dieser Arbeiten mit römischen Vorbildern erwiesen ist (Var. I 6).

Die dreizehn Bilder der Südseite, welche vorwaltend das Leiden und den Ausgang des irdischen Lebens des Herrn schildern, stehen ebenso unleugbar stilistisch im Zusammenhang mit der die Wunder Christi illustrirenden ersten Serie, wie sie andererseits sich in mehr als einem Punkte von ihnen unterscheiden. Vor allem erscheint der Typus Christi verändert. In den Wunderscenen herrschte ausschliesslich der jugendlich-bartlose Typus; hier ist der Herr älter, bärtig, durch seinen Wuchs über die anderen Personen hervorragend, gewissermassen individualisirter, während die Gesichtstypen der übrigen Personen noch, wie auch Richter zugibt, an die Antike

erinnern. Richter glaubt diesen neuen bärtigen Christustyp aus germanischen Vorstellungen erklären zu sollen: er sieht hier den Heiland der Gothen dargestellt. Ich bin der Ansicht, dass diese ganze ravennatisch-gothische Kunst von der römisch-antiken so vollkommen abhängig ist, dass an eine aus dem nationalen Selbstgefühl der Gothen herauswachsende Neuschöpfung eines so wichtigen Kunsttypus noch nicht zu denken ist; um so mehr, als um dieselbe Zeit sich auch anderwärts der Uebergang zu dem zweiten, bärtigen Christuskopf bewerkstelligt hat. Die jugendliche Erscheinung des Herrn in den Wunderdarstellungen geht auf die Vorbilder zurück, welche hier gerade den göttlichen Charakter des Wunderthätigen hervorheben wollen. Sobald man sich entschloss, weitere Versuche auf dem historischen Gebiet zu machen, stellte sich der Künstler von selbst auf den Boden irdischer Wirklichkeit und schuf seinen Christus genau nach der Vorstellung, die seine Zeit von dem körperlichen Aussehen und der Tracht einer so ehrwürdigen

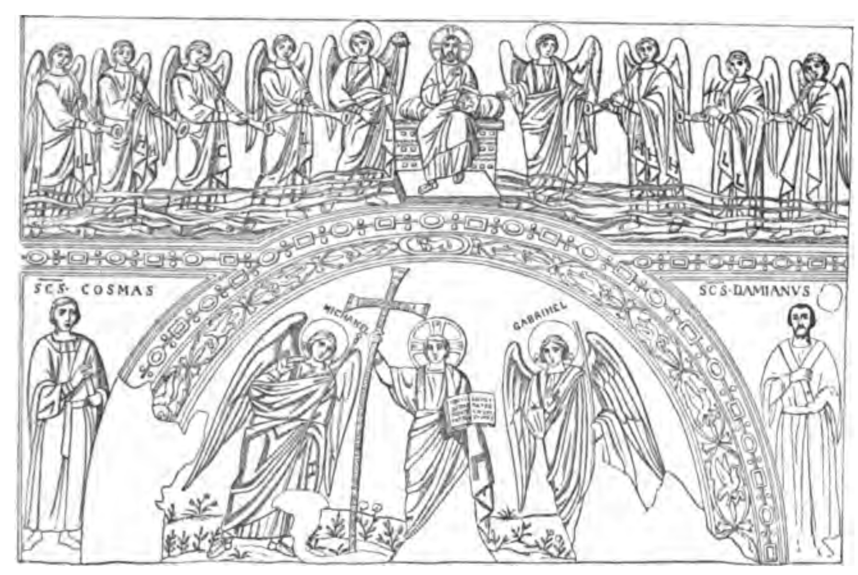


Fig. 334. Mosaik in S. Michele zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

Persönlichkeit sich gemacht hatte. Cassiodor, Theoderichs berühmter Minister, hat uns diese Vorstellungen eingehend bewahrt: der Bart gehörte schon zu den Dingen, welche die Spectabilität jetzt kennzeichneten. Den nämlichen bärtigen, aber noch keineswegs erstarrten Christustyp finden wir schon auf dem wol um 430 entstandenen Mosaik von S. Agata Maggiore in Ravenna, das den zwischen zwei jugendlichen Engeln thronenden Erlöser vorstellt[1]. Die Nebeneinanderstellung beider Typen, des unbärtigen und des bärtigen, beobachten wir noch in dem viel später entstandenen Mosaik von S. Michele in Affricisco, wo unten der jugendliche Christus mit Kreuz zwischen Michael und Gabriel erscheint, während auf dem Triumphbogen der auf dem Thron ruhende Christus denselben bärtigen Typus trägt wie unsere zweite Serie in S. Apollinare Nuovo[2] (Fig. 334). Solche Beispiele müssen vor übereilten Hypothesen warnen.

[1] Ciampini Vet. mon. I 184, tab. 46. — Garrucci tav. 254.

[2] Ciampini II 63, tab. 17. — Garrucci tav. 267. Sie sind für Berlin erworben worden, wo sie leider noch immer eingepackt liegen. — Vgl. darüber Jordan zu Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe I 357 f.

S. Vitale. Das dritte Stadium in der ravennatischen Mosaikmalerei wird in erster Linie durch die Schöpfungen in S. Vitale[1] bezeichnet. Diese culturgeschichtlich so berühmten Werke sind gewiss auf den Erbauer der Kirche, Iulianus Argentarius, und den Bischof Ecclesius (524—534) zurückzuführen; sie mögen unter Bischof Maximianus ihre Vollendung erreicht haben, der 547 die Kirche consecrirte. Es ist hier nur das Altarhaus musivisch ausgeschmückt. Das Gewölbe zeigt am Scheitel das Opferlamm der Apokalypse zwischen Engeln und inmitten herrlichen Rankenwerkes mit Vögeln, Fischen, Lämmern; an der obern Rückwand auf Goldgrund wieder die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem. Engel tragen ein Medaillon mit dem Monogramm Christi. An den Seitenwänden Apostel und Propheten; in den Bogenfeldern die beiden Hauptscenen: zunächst das Opfer Abels und Melchisedechs, dann, nebeneinander gestellt, die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks (Fig. 335). Diese Compositionen entfernen sich noch nicht sehr weit von denjenigen im Mausoleum der Galla Placidia. Das landschaftliche Element ist hier eher noch sorgfältiger als dort gepflegt, die jugendliche Erscheinung der drei Engel erinnert an den guten Hirten dort. Die Scene der Bewirtung ist nicht neu, sie findet sich schon in S. Maria Maggiore[2], freilich noch freier und unbefangener; immerhin wird der Zusammenhang beider Darstellungen kaum zu leugnen sein. Neu dagegen ist die Beobachtung, dass, wie die Katakombenbilder, nun auch die musivische Ausstattung des Altarraumes in die allernächste Beziehung zur Liturgie tritt. Denn diese hier dargestellten Sujets sind nichts anderes als die Illustration des zweiten unmittelbar nach der Wandlung in der heiligen Messe von dem Priester gesprochenen Gebetes: ‚*Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui iusti Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam*‘. Das Antlitz Dessen, der hier als unbefleckte Hostie dargebracht wird, erglänzt als Brustbild an dem grossen Gurtbogen gegen den Kuppelraum zu, umgeben von Medaillons mit den Brustbildern der Apostel und der hll. Gervasius und Protasius. In der Concha aber thront der Erlöser auf der Himmelskugel, wiederum jugendlich und bartlos, das Haupt von dem kreuzförmigen Nimbus umstrahlt, den Purpurmantel um die lebensvollen Glieder geschwungen, in der Linken ein Volumen, in der Rechten eine Krone, die er dem hl. Vitalis reicht, der, in goldne Dalmatica gekleidet, von einem Engel vorgestellt wird, während sich auf der linken Seite der Erbauer der Kirche, Bischof Ecclesius, mit dem Kirchenmodell in ähnlicher Weise vorstellen lässt (Fig. 336). Auch die beiden Heiligen sind bartlos geschildert, Ecclesius mit gewissen individuellen Zügen, so dass man an ein Porträt denken kann. Unten an den Wandflächen der Tribuna stehen in noch leuchtender und kräftiger Färbung die beiden grossen Ceremonialbilder, welche die Mosaiken von S. Vitale hauptsächlich berühmt gemacht haben und welche in der That in ihrer Art einzig sind (Fig. 337 u. 338): links Kaiser Justinian mit seinem Gefolge, rechts die Kaiserin Theodora, seine Gemahlin († 548), die sich mit ihren Frauen dem Eingang der Kirche nähert; vor diesem Eingang steht auf zierlicher, cannelirter Säule der Cantharus,

[1] Ciampini II 65, tab. 19—22. — Schnaase a. a. O. III[2] 203. — Garrucci tav. 258 bis 264. — Pératé L'archéologie chrétienne p. 248 s. — Richter Die Mosaiken von Ravenna S. 72 f.

[2] Garrucci tav. 215[2].

ein Diener schlägt den Vorhang vor der Thüre zurück. Die Kaiserin trägt ein goldenes Weihegefäss. Der Kaiser, gleich seiner Gemahlin vom Nimbus umstrahlt, mit einer Krone auf dem Haupt, hält in den Händen eine goldene Schale, offenbar eine jener liturgischen Schüsseln, wie wir sie seiner Zeit kennen lernen werden. Drei hohe Beamte in langen Staatsmänteln gehen hinter ihm, zur Rechten folgt dann die Palastwache der ‚Palatine', wie sie

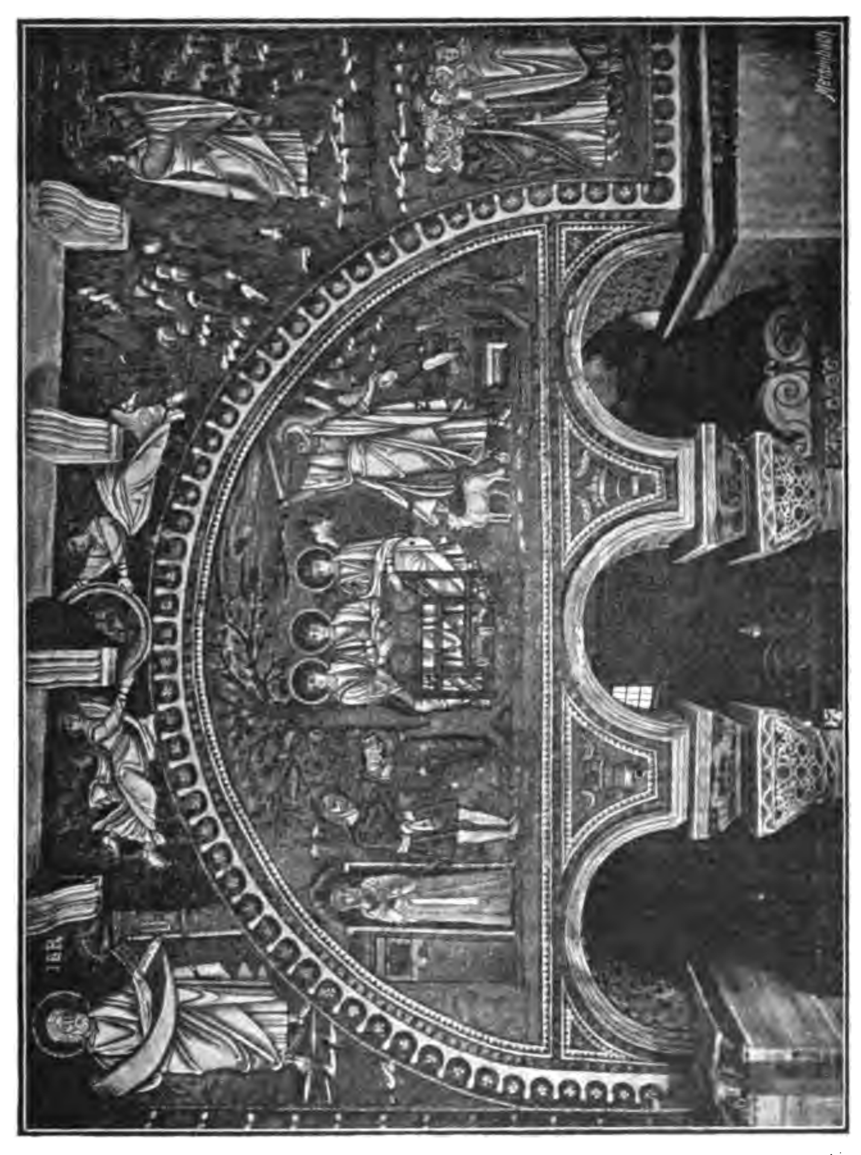


Fig. 335. Mosaik in S Vitale zu Ravenna.

auch bei der Consecration der Hagia Sophia erwähnt werden. Einer der Gardisten hält einen grossen Schild vor sich, der mit goldenem Monogramm Christi geschmückt ist, wie uns das auch Prudentius (C. Symm. I 487) beschreibt. Zur Linken des Kaisers schreitet der durch die Inschrift MAXIMIANUS bezeichnete Bischof, unstreitig derjenige, welcher das Mosaik vollendete und ein besonderes Interesse an der Verewigung seines Namens hatte. Er ist

bartlos, mit herben, verknöcherten Zügen geschildert, so wie ihn uns Agnellus malt, allem Anschein nach porträtirt. Ueber einer langen weissen Tunica trägt er einen grünen Mantel *(Paenula)* und das mit dem Kreuz geschmückte Pallium; seine Rechte hält ein mit Edelsteinen geziertes Kreuz mit verlängerter Hasta. Die zwei ihm folgenden Diakone, in Tunica und Dalmatica gekleidet, tragen ein kostbar eingebundenes Buch und ein Weihrauchgefäss [1]. Schon Crowe und Cavalcaselle halten dafür, dass auch die Darstellung des Kaisers mit den hängenden, gezerrten Wangen, der dünnen Nase, dem verdriesslichen Zug um den Mund auf die Natur zurückgehe. Dass das Kaiserpaar bei der Consecration der Kirche anwesend war, ist eine Fabel; weder Justinian noch Theodora sind je in Ravenna gewesen. Auch ist nicht wahrscheinlich, jedenfalls durch nichts bewiesen, dass dieselben zur Erbauung und zum Schmuck dieses Gotteshauses Mittel hergegeben. Die Art, wie das Pontificalbuch im Leben des Ecclesius und Maximianus von diesen Dingen spricht, die Inschrift, welche ehedem in S. Vitale angebracht war, schliessen im Gegentheil jede bemerkenswerthe Betheiligung des Kaiserpaares an dem Bau und der Incrustation der Kirche aus [2]; es hat aller Wahrscheinlichkeit nichts dazu geschenkt als die Weihegefässe, die wir auf dem Mosaik in der Hand der Beiden sehen. Der Grund, weshalb hier das Kaiserpaar mit seinem Gefolge zur Darstellung gelangte, ist lediglich in dem persönlichen Verhältniss des Bischofs Maximian zu suchen, der Justinian, gegen das kirchliche Recht, seine Erhebung zum Bischof von Ravenna verdankte, den er zweimal in Constantinopel besuchte und mit dem er offenbar auf sehr gutem Fusse stand. Diese Dinge sind nie, auch nicht von Richter, hervorgehoben worden. Man sollte darum doch endlich einmal aufhören, S. Vitale als die eigenste Schöpfung des byzantinischen Hofes zu proclamiren und daraus den Schluss zu ziehen, dass wir in seiner Architektur und seinen Mosaiken die echtesten Zeugnisse byzantinischer Kunst vor uns haben. Eine unbefangene Prüfung der Mosaiken von S. Vitale zeigt, dass dieselben sich in keiner Weise von dem, was bisher in Ravenna geübt worden, so weit entfernen, dass man die Ingerenz eines neuen, fremden Elementes anzunehmen hätte. Nur die beiden kaiserlichen Ceremonialbilder sind stilistisch und in der Compositionsweise davon verschieden; sie weisen darauf hin, dass man die Muster zu diesen Compositionen in der Hauptstadt des Ostreiches gesucht hat. Wie hätte das anders sein sollen? Wollte Maximianus mit diesen beiden Bildern ein starkes Compliment nach Constantinopel hin machen, so war es selbstverständlich, dass er sich in der Schilderung des kaiserlichen Hofes und seines Aufzuges der grösstmöglichen Treue befliss und die Zeichnungen zu diesen Dingen seinen Mosaicisten aus Byzanz mitbrachte. Man braucht darum nicht zu denken, dass, wie Herr Richter meint, der kaiserliche Hof selbst die Cartons zu diesen Bildern geschickt habe.

---

[1] Für das Costümliche muss hier auf Weiss Costümkunde I 123 f. verwiesen werden.

[2] Agnell. Lib. pontif., Vit. Eccl.: ‚Expensas vero in praedicti martyris Vitalis ecclesia sicut in Elogiae sanctae recordationis et memoriae Iuliani fundatoris invenimus, XXVI millia aureorum expensa sunt solidorum‘ (ed. Bacch. p. 40). In der Vita S. Maximiani (ibid. p. 95) heisst es: ‚In Ardica B. Vitalis ita invenietis: *B. Martyris Vitalis Basilica mandante Ecclesio Viro beatissimo Episcopo a fundamentis Iulianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante vero reverendissimo Maximiano Episcopo sub die XIII sexies P. C. Basilii Iunioris.*‘

Von geringer Bedeutung sind die Mosaiken der erzbischöflichen Kapelle, die übrigens auch sehr verschiedenen Zeiten angehören[1]. Die ältesten sind diejenigen an den Tragbogen des Kreuzgewölbes über dem Zugang zum Altar, wo das Monogramm des Bischofes Maxentius zu sehen ist. In der Mitte zweimal das Bild des jugendlichen, bartlosen Christus zwischen den Brustbildern der Apostel. An den Kappen des Gewölbes die evangelistischen Zeichen und vier das Monogramm Christi tragende Engel (7. Jahrhundert). Sehr später Verfallzeit wird die stehende Christusgestalt mit dem Kreuz und Buch (auf welchem das *Ego sum via veritas et vita*) zuzuschreiben sein. Die Gestalt ist an der Brust mit einem Panzer, im übrigen mit langer Tunica Erzbischöfl. Kapelle.

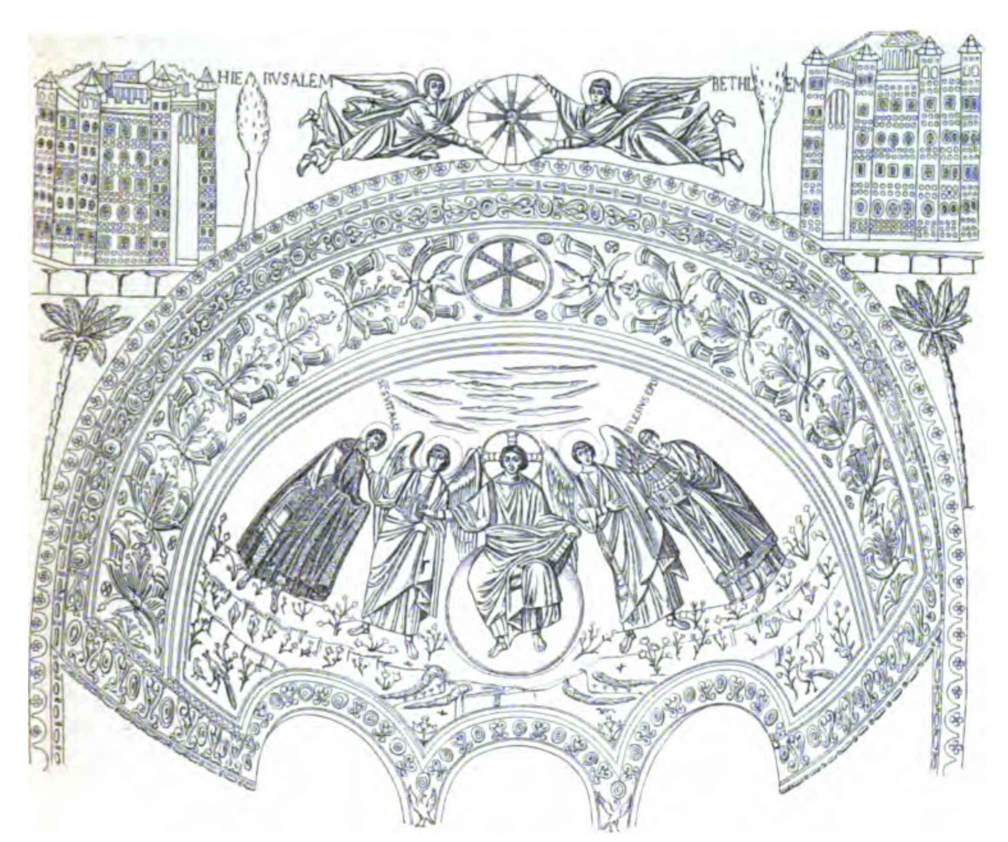


Fig. 336. Apsidalmosaik von S. Vitale zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

und Mantel bekleidet. Das Antlitz ist noch jugendlich bartlos, eine offenbar archaisirende Arbeit.

Einer barbarischen Epoche gehören gleichfalls die wenigen rohen Mosaikfragmente an, welche sich in S. Giovanni Evangelista erhalten haben: ein Seestück, zwei Hähne, Fische, ein Tiger, Einhorn, Greif, eine Kuh, eine Gans, eine Sirene, Schiffe und eine Kriegerschar vor einer Stadt, die als Constantinopel bezeichnet ist, während das grosse Votivbild verloren ging, das Galla Placidia hier zum Danke für ihre Rettung aus dem Seesturm ge- S. Giovanni Evangelista.

[1] Labarte l. c. I 344. — v. Quast a. a. O. S. 16. — Schnaase Gesch. d. bild. Künste III 205. — Richter S. 93. — Von Garrucci übersehen.

stiftet hatte und welches zwei Schiffe in diesem Sturm, dann auch die Bilder des Constantin, Valentinian, Gratian und die damalige kaiserliche Familie mit dem Bischof Petrus Chrysologus darstellte[1].

Die letzten nennenswerthen Ausläufer der ravennatischen Kunst birgt die jetzt einsam zwischen der Stadt und der Pineta trauernde Basilika des hl. Apollinaris in Classe. Auch sie, wie wir (S. 332) sahen, ist ein Werk des Iulianus Argentarius, erbaut unter Bischof Ursicinus (534—538)[2] und consecrirt unter Bischof Maximianus (549). Die Mosaiken sind in der Hauptsache gleichfalls das Werk des Argentarius, doch wurden deren später noch unter Bischof Reparatus (672—677) ausgeführt[3].

S. Apollinare in Classe.



Fig. 337. Kaiser Justinian mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

[1] Rubeus Ital. et Rav. Historiar., Venet. 1572 f. p. 98 sq.

[2] Agnell. Lib. pontif. in Ursic. (ed. Bacch. II 67): . . . ‚iussitque et ammonuit hic Sanctus vir, ut Ecclesia b. Apollinaris ab Iuliano Argentario fundata et consummata fuisset. Qui infra mox adimplens, Deo volente, structa ab eo Sancto est viro in lapidibus Italiae partibus pretiosis. Nulla Ecclesia similis isti, eo quod in nocte ut in die pene candefiat.‘ — In der Vita s. Maxim. (ibid. p. 95): ‚In Ardica b. Apollinaris . . . tabulam invenietis magnis litteris continentem ita: *Beati Apollinaris sacerdotis mandante viro beatissimo Ursicino Episcopo a fundamentis Iulianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit, consecrante vero b. Maximiano Episcopo die VIIII. Maiarum Ind. XII. octies P. C. Basilii.*‘

[3] Agnell. l. c. in Vita Reparati (ed. Bacch. II 294): . . . ‚et iussit, ut eorum [imperatorum?] effigies et suam in Tribunali Cameris b. Apollinaris depingi et variis tesellis decorari ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi continentes ita: ‚is igitur socius meritis Reparatus ut esset, aula novos habitus facit ut flagraret per aevum‘. Et super caput Imperatoris invenies ita: *Constantinus maior Imperator Heraclii et Tiberii . . . Imperator.*‘

Der Triumphbogen zeigt in einem Medaillon das Brustbild Christi mit spitz zulaufendem Bart, noch nicht greisenhaft und öde; auch J. P. Richter anerkennt, dass wir hier wieder derselben Auffassung begegnen wie in den römischen Monumenten des 7. Jahrhunderts. Die evangelistischen Embleme, welche neben dem Bild geordnet sind, tragen Bücher, wie in S. Cosma e Damiano. In der untern Zone bewegen sich, aus den Städten (Jerusalem und Bethlehem) kommend, rechts und links je sechs, recht steif gezeichnete Lämmer dem Bilde des Herrn zu. Darunter beiderseits je eine Palme, unter ihr das Bild Michaels bezw. Gabriels. Die Erzengel tragen Heroldstäbe in den Händen mit einem Täfelchen, auf welchem dreimal ΑΓΙΟϹ wiederkehrt. Unter den



Fig. 338. Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

Engeln erscheinen noch Brustbilder der Evangelisten Matthaeus und Lucas mit lateinischen Inschriften, die überhaupt, jene wenigen Ausnahmen abgerechnet, auch in Ravenna ausschliesslich zur Anwendung kommen. Zwischen den Chorfenstern stehen die lebensgrossen Gestalten der vier Bischöfe Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus; an den Unterwandflächen der Apsidalnische die erwähnten Schöpfungen des Reparatus mit einigen der noch erhaltenen Kaiserbildnisse, gegenüber als Seitenstück die drei das eucharistische Opfer verkündigenden Opfer des Alten Bundes, an einem und demselben Tisch wie zu einer gemeinsamen Opferhandlung vereinigt: das des Abel, Melchisedech und Abraham. Gegen S. Vitale ist die zunehmende Verwilderung der Formen ersichtlich; von zum Theil falschen Prämissen geht aber Richter aus, wenn er über diese Composition also urteilt: ‚Diese Formen-

sprache ist nicht mehr neugriechisch. Sie ist das Erzeugniss einer barbarischen, aber national-italienischen Kunstpflege und zeigt die künstlerische Impotenz einer Zeit, welche durch Combiniren und Copiren ein klägliches Dasein fristet, nachdem man der formenstrengen Schule byzantinischen Kunstbetriebes entlaufen war. Dieses Bild ist ein Beleg dafür, dass in der Barbarei jener Zeit die italienische Kunstübung nur insoweit noch lebensfähig war, als sie das Joch byzantinischer Knechtschaft auf dem Hals trug.' Da wir von der ,formenstrengen Schule' byzantinischer Mosaikmalerei gar nichts wissen, fällt diese These als völlig haltlos in sich selbst zusammen.

Besser als diese spätesten Erzeugnisse ist das Apsidalgemälde mit der Verklärung Christi. Die Stelle des Erlösers wird durch ein in ein Medaillon mit goldbesterntem blauen Grund eingezeichnetes Monogramm eingenommen, zu dessen Seiten Moses und Elias schweben. Neben dem Monogramm Christi stehen das A und ω, darüber IXΘΥC, darunter SALVS MVNDI. Auf einem weiten, mit Vögeln belebten Wiesengrunde sieht man Pinien und Cypressen — eine Andeutung des Paradieses, bei der der Anblick der berühmten Pineta wol vorgeschwebt haben mochte, aber als Landschaftsmalerei (Herr Richter nennt sie wieder ,byzantinisch') recht dürftig und arm. Einige Lämmer — es sind deren drei — sollen wol die bei der Verklärung auf Tabor anwesenden drei Lieblingsjünger symbolisiren. In der untersten Zone ist der Apostelchor wieder durch zwölf Lämmer vorgestellt [1], welche sich zu dem auf einem Hügel stehenden Schutzpatron der Stadt Classis, dem hl. Apollinaris, hin bewegen. Der Bischof ist bärtig und mit Nimbus dargestellt, ähnlich wie S. Maximian auf dem Bilde in S. Vitale mit Tunica, Paenula und kreuzbesticktem Pallium bekleidet; er hält die Hände ausgestreckt, so wie einst S. Petrus Chrysologus in S. Giovanni Evangelista dargestellt war (... *prolixam habens barbam, extensis manibus, quasi Missas canit* [2]). Diese Verklärung Christi weicht von der spätern (übrigens schon in S. Nereo ed Achilleo in Rom [3] auftretenden) Darstellung des Sujets insofern ab, als sie die Person des Herrn durch das Symbol des Monogrammes ersetzt; sie ist also auch nicht, wie man gemeint hat [4], das Vorbild der Transfiguration eines Raffael; aber als letzte, wenn auch in Hinsicht der künstlerischen Composition ärmliche Schöpfung der dahinsterbenden ravennatischen Kunst wirkt sie da in ihrer heutigen Verlassenheit wie eine Prophetie der Zukunft.

Wir müssen, ehe wir von Ravenna scheiden, nochmals einen Gesammtblick auf seine musivische Kunst werfen und uns vor allem fragen, auf welche Gründe der uns hier entgegentretende Aufschwung dieses Kunstzweiges im 4. und 5. Jahrhundert zurückzuführen ist. Man hat denselben einen nicht unwillkürlichen, sondern durch bewusste Pflege hervorgerufenen genannt [5]. Es sind, um die Entwicklung des ravennatischen Mosaiks zu erklären, namentlich zwei Thatsachen betont worden. Zunächst die im 4. Jahrhundert von dem kaiserlichen Hof ausgehende und gewiss unleugbare Pflege der Kunst im allgemeinen und dieses Kunstzweiges im besondern. Schon Constantin d. Gr. hatte 334 den Studirenden der Architektur Abgabenfreiheit

---

[1] Richter (S. 102) sieht in diesen Lämmern die Symbolisirung der Gemeinde von Classis, eine Ausdeutung, welche an der Zwölfzahl völlig scheitert.

[2] Agnell. l. c.

[3] Ciampini Vet. mon. II 123 sq.

[4] Vgl. Rumohr Italienische Forschungen I 304. Richter S. 104.

[5] Richter S. 113 f. — Woltmann Geschichte der Malerei I 163.

zugestanden [1], i. J. 337 andere Exemtionen ausser den Baumeistern auch den Malern, Bildhauern und Mosaicisten *(musivarii)* ertheilt [2], und noch weitere Vortheile wurden durch das Gesetz der Kaiser Valentinian, Valens und Gratian vom Jahre 375 [3] den Lehrern der Malerei *(picturae professores)* zugewandt. Die durch diese staatliche Fürsorge begründeten Malerschulen sollen nun ein erstes Hauptmoment bei dem künstlerischen Aufschwung des 4. Jahrhunderts dargestellt haben; ein zweites wird darin erblickt, dass die Ansammlung zahlreicher Reste des Alterthums, namentlich unzähliger Statuen aus Kleinasien, Athen, Antiochien, Alexandrien, Rhodus, Sicilien, in dem von Constantin neu begründeten Byzanz [4] befruchtend und anregend auf den Betrieb der christlichen Kunst eingewirkt habe. Gerade die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia wollen Crowe und Cavalcaselle auf das Studium solcher griechischen Vorbilder zurückführen (I 27). J. P. Richter erblickt den Einfluss der classischen, antik-heidnischen Sculptur auf die musivischen Malereien zunächst in der Anordnung und Zeichnung der Gewänder, und dann in dem vorwiegend statuarischen Charakter, welcher das innerste Wesen der ravennatischen Mosaikmalerei bilde (S. 125). Er weist (S. 128) auf die Christusbilder, die Bildnisse der Apostel, Erz- und Kirchenväter, Engel, Bischöfe u. s. f. in S. Apollinare Nuovo hin und nennt sie ein wahres Museum statuarischer Denkmäler. Dabei muss er aber sofort zugestehen, dass die Kaiserbilder in S. Vitale in Zeichnung und Gewandung jedes antiken Gefühles entrathen (S. 126). Er macht endlich darauf aufmerksam, dass die kirchlichen Interessen der Zeit, die dogmatisirende Auffassung der nachconstantinischen Epoche und die zunehmende Bewunderung des ascetischen Ideals dem Einzug der neuen Typen und dem Geiste der statuarischen Malerei nur günstig gewesen seien. Andererseits will er in S. Apollinare in Classe wie anderwärts Ueberreste altchristlicher Symbolik des Orients sehen, so dass auch die ravennatischen Sculpturen nur im Zusammenhang mit den orientalischen Monumenten eine genügende Erklärung und vollständige Würdigung finden könnten.

In diesen Ausführungen sind manche dankenswerthe und brauchbare Anregungen mit unhaltbaren und ungerechtfertigten Annahmen gemischt.

Wir haben in der Kunst Ravenna's ein in sich abgeschlossenes Ganzes vor uns, eine Entwicklung, die in ihrer absteigenden Linie vollkommen erkennbar vor uns liegt. Sie weist keine Lücke auf. Die Erzeugnisse des ersten Stadiums zeigen sich der altchristlich-römischen Kunst noch nahe verwandt; in abgeschwächtem Masse tritt uns das im zweiten Stadium, den Schöpfungen des Theoderich entgegen; noch schwächer werden die römisch-classischen Reminiscenzen im Zeitalter Justinians. In jeder Phase ihres Daseins behauptet aber die Mosaikmalerei wie die übrigen Kunstzweige in Ravenna einen specifischen, localen oder provincialen Charakter, so gut wie z. B. die zahlreich erhaltenen Mosaiken der römischen Rheinlande einen solchen den stadtrömischen gegenüber beanspruchen. Diesen specifischen Charakter ‚byzantinisch‘ zu nennen, hat man gar kein Recht. Eine solche Annahme ist durch nichts gestützt, sie kann sich auf keine Monumente von Byzanz oder der oströmischen Reichshälfte berufen, sie entbehrt jedes Haltes und

[1] Cod. Theodos. XIII, tit. IV, l. 1.

[2] Ibid. l. 2.

[3] Ibid. l. 4.

[4] ‚Constantinopolis dedicatur pene omnium urbium nuditate‘, sagt der hl. Hieronymus in seinem Chronicon zum Jahre 332, al. 334.

muss als ganz unwissenschaftlich zurückgewiesen werden. Mit dieser Bezeichnung wird hier ein Unfug getrieben, der in keiner andern Disciplin gelitten würde.

Die Förderung, welche die bildenden Künste am kaiserlichen Hofe zwischen 334—375 fanden, die Ansammlung zahlreicher antiker Werke in Constantinopel sind gewiss Momente, welche nicht übersehen werden dürfen. Sie reichen gleichwol nicht aus, um die constantinische Renaissance, die bis in die Tage Galla Placidia's nachwirkt, zu erklären. Directe Beziehungen ravennatischer Kunst mit Byzanz lassen sich, wie wir gesehen, nur für die zwei Ceremonialbilder in S. Vitale annehmen, und gerade hier vermisst man alle Vorzüge antiker Einwirkung. Die Götter Griechenlands haben nicht mitgewirkt, als Iulianus Argentarius und Bischof Maximianus diese unerfreulichen Werke geistiger Erstarrung schufen; und andererseits erfahren wir wol, dass Theoderich sich Mosaicisten aus Rom verschrieb, nicht aber, dass man deren aus Constantinopel kommen liess. Dagegen wird man einräumen dürfen, dass in diesem letzten Sprössling, welchen die altchristliche hellenistisch-römische Kunst hervorgetrieben hat, das griechisch-orientalische Element stärker als in der Coemeterialmalerei und der Sarkophagsculptur Roms durchschlägt[1]. Die in der Zeit der grossen Concilien des 4., 5. und 6. Jahrhunderts gemehrten Beziehungen zur Osthälfte des Reiches, der zwei Jahrhunderte lang alle kirchlichen und theologischen Verhältnisse beherrschende Einfluss Alexandriens mögen nach dieser Richtung noch schwerer in die Wagschale gefallen sein als die politische Präponderanz Constantinopels, gegen die sich doch das ganze Abendland, Ravenna eingeschlossen, im ganzen sehr ablehnend verhalten hat.

Ursachen des Aufschwungs der Mosaikmalerei des 4. Jahrh.

Staatliche Kunstschulen und Akademien haben im besten Falle wol auf die Erhaltung guter Traditionen und einer erprobten Technik einzuwirken vermocht: einen wirklichen epochemachenden Aufschwung der bildenden Künste haben sie nie und nirgends bedingt; nie haben sie dem erlöschenden künstlerischen Vermögen neue Lebenskraft einzuhauchen vermocht. Mit den angeführten staatlichen Veranstaltungen und der Einwirkung der Gesetze von 337, 375 u. s. f. könnte man nicht einmal die Leistungen der römischen Mosaikmalerei erklären, denn sie fallen, wie die in S. Costanza, früher, als diese Verfügungen ihre Früchte tragen konnten. Noch weniger aber kann die Berufung auf solche staatliche Pflege der Kunst genügen, als es sich hier nicht bloss um einen einzelnen Zweig der bildenden Künste handelt. Dass die Architektur in der christlichen Basilika, die Sculptur in unseren Sarkophagen und Elfenbeinen, die Malerei in den Mosaiken Roms und Ravenna's seit Constantin einen plötzlichen und grossartigen Aufschwung erleben, dass die in den Werken der drei Künste auftretende Frische und Lebenskraft die gleichzeitigen profanen bezw. heidnischen Hervorbringungen weit hinter sich lassen, das sind Thatsachen, denen gegenüber man mit den kleinlichen Mitteln rein mechanischer Erklärungsversuche nicht aufkommt. Man wird diese Thatsachen nur daraus erklären können, dass die ersterbende Lebenskraft der

[1] Für den Zusammenhang des Orients, speciell Aegyptens, mit Ravenna lässt sich ausser dem, was wir oben (S. 254) über die koptische Sculptur des 6. und 7. Jahrhunderts gesagt haben, auch noch die von Riegl (Aegypt. Textilfunde [Wien 1889] S. xxiii) erwähnte Thatsache anführen, dass in Achmim gefundene Zeugdrucke mit Apostelfiguren ganz im ravennatischen Mosaikenstil gehalten sind. Nur freilich erscheint in diesen beiden Fällen Ravenna als der gebende, der Orient als der empfangende Theil.

antiken Welt unter dem Anhauch des in Constantin plötzlich sieghaft gewordenen Christenthums noch einmal eine Regeneration erfahren hat, die sie in den Stand setzte, die so hocherfreuliche Nachblüte griechisch-römischer Kunst zu erzeugen. Es ist das Wehen des nämlichen Geistes, der hier gewirkt und der der dahinsterbenden römischen Litteratur noch einen Prudentius und Augustinus geschenkt hat.

III.

Anfänge der christlichen Buchmalerei.

Es erübrigt uns noch, einen Zweig altchristlicher Malerei zu besprechen, welcher erst durch die Forschungen der letzten Jahre uns näher bekannt und dessen Bedeutung früher gänzlich übersehen wurde. Es handelt sich um die Anfänge der christlichen Buchmalerei, die später im karolingischen Zeitalter einen so grossartigen Aufschwung nehmen und viele Jahrhunderte hindurch bis tief in die Zeiten der Renaissance hinein das Entzücken der gebildeten Welt und eine nicht versiegende Quelle der Belehrung wie des Genusses bilden sollte[1].

Der älteste Schmuck, den Handschriften des römischen Alterthums an sich getragen, wird in dem Aufwand eines kostbaren Materials bestanden haben. Man schenkte durch Geburt oder Stellung hervorragenden Personen Bücher, welche mit Gold- oder Silberschrift auf mit Purpur gefärbtes Pergament geschrieben waren. Derart war die älteste Handschrift, von deren Ausschmückung wir Kunde haben: als der jüngere Maximin zur Schule kam, schenkte ihm eine verwandte Dame den Homer, mit goldenen Buchstaben auf Purpurpergament geschrieben[2]. Die Bestimmung solcher Codices als Kinderbücher erklärt es, wenn z. B. in dem Cod. Vatic. 3867 die Schrift des Virgil in affectirter Weise den Unterschied der starken und dünnen Striche aufweist, wenn die Illustration dieses Virgil sich in roher, kindischer Weise dem kindlichen Verständniss anbequemt. Dass vornehme und reiche Frauen dergleichen schön geschmückte Handschriften bald als Modesache für sich in Anspruch nahmen, bestätigt uns der Tadel des hl. Hieronymus. Wie lange die Mode anhielt, zeigt uns noch der um 500 für Iuliana Anicia geschriebene und ausgemalte Dioskorides. Was aber dem Aufschwung der Buchmalerei vor allem zu statten kam, war der Umstand, dass der Codex das Volumen, in welchem Malereien schwer anzubringen und noch schwerer zu erhalten waren, allmählich verdrängte. Birt hat darauf hingewiesen, dass dieser Process sich zunächst an denjenigen Erzeugnissen der Litteratur vollzog, welche als Nachschlagwerke dienten, also vorab den Rechtshandbüchern und den heiligen Schriften der Christen[3]. Wie die frühesten, von christlicher Hand mit Malerei geschmückten Codices ausgesehen, war früher völlig ungewiss; jetzt sind wenigstens zwei gemalte Bücher, wenn auch nur aus späteren Nach-

---

[1] Garrucci hat die Denkmäler dieses Kunstzweiges sehr unvollständig im dritten Bande der ‚Storia', tav. 112—153 u. 157—167, zusammengestellt. Es kommen dann ausser den zu erwähnenden Specialabhandlungen namentlich in Betracht Kondakoff Hist. de l'art byzantin. 2 vols. Paris 1886—1891, und H. Bordier Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1883. — Labarte l. c.[1] vol. III; [2]II 157 ss. — Ganz unbefriedigend sind die wenigen Seiten bei Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausgabe I 34 ff.), besser die Ausführungen Woltmanns (Geschichte der Malerei I 181 f.) und jetzt diejenigen Pératé's (l. c. p. 268 ss.).

[2] Capitolin. Max. II 30, 4.

[3] Theod. Birt Das antike Buchwesen (Berl. 1882) S. 104 f.

bildungen, bekannt, welche uns das Aussehen solcher Prachtbücher um die Mitte des 4. Jahrhunderts und damit die Primordien unserer Buchmalerei kennen lehren. Sie sind von der spätern Buchmalerei dadurch völlig getrennt, dass hier noch Schrift und Bild ganz auseinanderfallen, während in den irischen und karolingischen gemalten Büchern die innigste Verbindung beider angestrebt wird.

Diese beiden Denkmäler bestehen in der Genesishandschrift der Wiener Hofbibliothek (No. 847), deren Bedeutung Fr. Wickhoff erschlossen hat [1], und in den jetzt von Jos. Strzygowski musterhaft publicirten Kalenderbildern des Chronographen von 354.

Der Chronograph von 354.



Fig. 339. Constantinopel. Aus der Handschrift des Chronographen von 354. (Nach Strzygowski, Kalenderbilder.)

Letztere ist die ältere dieser Handschriften. Nach dem Original von 354 war im 9. Jahrhundert eine Copie gefertigt worden, die sich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts erhalten hatte und von welcher der grosse französische Gelehrte Peiresc († 1629) zuerst Nachricht gab. Der Text dieses in der römischen Litteraturgeschichte und für die christliche Archäologie so hochwichtigen Documentes ist seither vielfach, zuletzt wieder durch Mommsen und de Rossi, publicirt und erörtert worden. Die Illustrationen, von denen sich Copien aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Brüssel, Wien und Rom (Barberinische Bibliothek) erhalten haben, blieben lange übersehen; erst de Rossi hat die Bedeutung derselben an den barberinischen Blättern erkannt, Jos. Strzygowski sie dann bekannt gemacht [2].

---

[1] Ein Specimen der Illustration hatten Lambecius-Kollar Bibl. Vindob. II 628 bekannt gemacht. Fr. Portheim (Ueber den decorativen Stil in der altchristlichen Kunst [Stuttgart 1886] S. 37) hatte wieder auf die Handschrift aufmerksam gemacht. Vgl. jetzt die schöne Arbeit Fr. Wickhoffs Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek (Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses Bd. XIV) und: W. v. Hartel und Fr. Wickhoff Die Wiener Genesis. Wien 1895 (Separat-Abdruck aus dem Jahrb. d. kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses Bd. XV u. XVI).

[2] Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahr 354, herausgegeben von Joseph Strzygowski. Berl. 1888 (Jahrb. des kaiserl. deutschen archäol. Instituts. I. Ergänzungsh.).

Das Titelblatt enthält die Widmung: auf einer von zwei Genien getragenen Tafel lesen wir: VALENTINE (LEGE) FELICITER, dann links und rechts die Acclamationen: *Valentine, vivas, floreas — Valentine, vivas, gaudeas.* Die Ansätze der Tafel enthalten den Namen *Furius Dionisius Filocalus titulavit.* Ueber der Tafel zweimal, einmal monogrammatisch zusammengezogen, den Zuruf *Valentine floreas in Deo.* Furius Dionysius Philocalus ist die von de Rossi als der Secretär des Damasus ermittelte Persönlichkeit, die sich auf der Damasischen Heraclius-Inschrift in S. Callisto[1] *Damasi sui papae cultor atque amator* nennt. Wer Valentinus ist, dem das Buch gewidmet war, steht dahin; vielleicht der 359 als *dux Illyrici,* 365 als *consularis Piceni* bei Ammianus Marcellinus Genannte (XVIII 3, 5). Es folgen vier Blätter mit den Personificationen der vier Städte, die nach der damaligen Reichseintheilung die wichtigsten waren: Roma, Alexandria, Constantinopolis, Treberis (Trier) (vgl. Fig. 339 u. 340). Auf dem folgenden Blatte hält eine Victoria mit dem Adler einen Schild mit der Aufschrift: *Salvis Augustis Felix Valentinus,* in der sich also der Eigenthümer oder Besteller dem Wohlwollen der kaiserlichen Familie empfiehlt. Eine weitere Tafel verzeichnet die *Natales Caesarum,* d. h. die Geburtstage der Kaiser, welche consecrirt waren und gefeiert wurden. Fünf Planetenbilder (Saturn, Mars, Mercur, Sol, Luna; Juppiter und Venus fehlen) machen die Fortsetzung; dann folgen zwölf Monatsblätter mit den Personificationen des Januar, Februar u. s. f.; endlich zwei Fürstenbilder, in denen der Herausgeber Constantius II und den Caesar Constantius Gallus (351—354) darstellt, eine Zusammenstellung, die auf das Jahr 354 als Entstehungszeit des Kalenders führt.



Fig 340. Trier. Aus der Handschrift des Chronographen von 354. (Nach Strzygowski, Kalenderbilder.)

Die in diesem merkwürdigen Denkmal uns, wenn auch nur in Copien, überkommenen Malereien zeigen, namentlich in den Personificationen der Monate, noch ganz die antike Frische und Delicatesse, wie sie uns in den entsprechenden allegorischen Schilderungen der Jahreszeiten in den Kata-

[1] Roma sotterranea II tav. 3.

komben entgegentritt; die Caesarenbilder erinnern durchaus an die Consulardarstellungen der Diptychen. Daneben offenbart sich der unruhig tastende, Neues suchende Sinn des 4. Jahrhunderts, der, mit den ererbten Formen nicht zufrieden, neue Constructionsglieder erfindet und in unreifem Wirrwarr Giebel und Säulen, Architrave und Lünetten durcheinanderwirft. Auch die Ornamentik hat einen gewissen bunten, zügellosen Charakter, der sich nun mehr oder weniger erhält und z. B. in der syrischen Rabulasbibel geradeso wiederkehrt. Strzygowski macht (S. 105) auf ein anderes Element aufmerksam, welches hier vor allem zur Geltung gelangt: das ist, wie er es nennt, der allegorisirende, subjective Geist des Byzantinismus, welcher mit der Gründung des neuen Roms in die Cultur eintritt und der hier aus den Köpfen der Gestalten, aus den Augen, aus allen Anspielungen herausblickt. Dazu ist nun freilich eine einschränkende Bemerkung zu machen. Die Neigung zur Personification von Städten, Ländern, Monats- und Jahreszeiten u. s. f. war seit Anfang der Kaiserzeit schon in Dichtung und Kunst Roms vollkommen eingebürgert; um ihr Auftreten hier zu erklären, hat man nicht nöthig, nach Constantinopel zu gehen. Was den Einzug des allegorischen Elementes in die Kunst angeht, so war er durch das Christenthum und dessen Herkunft aus dem Orient gegeben. Es wurde durch die von Alexandria ausgehende Auslegung der Heiligen Schrift, wie wir schon oben gezeigt (S. 77), in hohem Grade gefördert, und die Ausbreitung der alexandrinischen Schrifterklärung im Occident musste dem Allegorismus eine ausserordentliche Herrschaft in Litteratur, Poesie und Kunst verschaffen. Dem enormen Einflusse Alexandriens ist aber jetzt eine neue Erscheinung zuzuschreiben. Seit die abendländische Kirche in Nicäa (325) einen intimern Contact mit der morgenländischen gewonnen, seit dieser Contact durch die das ganze 4. und 5. Jahrhundert anfüllenden dogmatischen Streitigkeiten und conciliarischen Verhandlungen (die alle in der Osthälfte des Reiches vor sich gingen) nun noch täglich gestärkt wurde und bald in freundlichem, bald in feindlichem Sinne an Intensität zugenommen hatte, war die lateinische Kirche erst recht mit der wissenschaftlichen Theologie der Alexandriner in Berührung gekommen. Diese Theologie, von Origenes begründet, durch Athanasius und Cyrillus ausgebaut, hat das gesammte geistige Leben der alten Kirche beherrscht. Erst Hieronymus und Augustin gaben im Grunde dem Abendland eine eigene Wissenschaft; aber man weiss, wie sehr auch diese, namentlich die Thätigkeit des grossen Exegeten, durch die alexandrinische Schule bedingt war. Alexandrien war in jenen Jahrhunderten die geistige Hauptstadt der Welt; das galt im Gebiet des profanen, das galt noch mehr in dem des kirchlich-wissenschaftlichen Lebens. Damit ist auch das stärkere Hervortreten des griechischen Elementes in der Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts gegeben. Man übernahm nicht tausenderlei Schätze aus dem Orient, man bezog nicht Bibeln und andere Bücher aus Alexandrien, ohne auch von den diesen Büchern beigegebenen Illustrationen berührt zu werden. Das wird gleich in der sogen. ersten gemalten Bilderbibel hervorgetreten sein.

Aelteste figurirte Bibel.

De Rossi hat zuerst die Ansicht geäussert[1], dass es bereits frühzeitig, im 4. Jahrhundert, eine figurirte Bibel gegeben habe, welche den seither auftretenden und gleich zu erwähnenden Illustrationen der Heiligen Schrift als

[1] De Rossi Bull. 1882, p. 149 sg.; Musaici Lf. 24 (zu S. Maria Maggiore), p. 7. Vgl. dazu Piper in den ‚Theol. Studien und Kritiken' 1868, S. 477 f., und die unten anzuführenden Publicationen v. Gebhardts und A. Springers.

Quelle und Muster diente. Wie er sich diese erste Bilderbibel gedacht, darüber hat er sich nicht des nähern ausgesprochen, und der Tod zerbrach sein kostbares Leben in dem Augenblick, wo ein Austausch über diesen Gegenstand zwischen ihm und dem Verfasser stattfinden sollte.

Ich will es versuchen, in einigen Andeutungen den Weg zu beschreiben, welchen die früheste Illustration der Schrift genommen hat.

In der alten Kirche wurden ursprünglich die Leseabschnitte der Heiligen Schrift bei Abhaltung der Liturgie von dem Bischofe frei, je nach dem Bedürfnisse des Augenblickes, gewählt und dem Diakon zur Lesung zugewiesen [1]. Im 4. Jahrhundert stossen wir dagegen auf eine feste Ordnung in diesen Dingen, welche wesentlich darauf beruht, dass im Laufe des Kirchenjahres wenigstens das Neue Testament vollständig zur Verlesung kommen sollte [2]. Dass in dieser Vorlesung ein Buch in ununterbrochenem Zusammenhange geboten wurde, bezeugt Augustinus [3], und das galt für die morgen- wie für die abendländische Kirche *(Lectio continua)*, wie uns wieder die Homilien des hl. Chrysostomus beweisen. Seit dem 4. und 5. Jahrhundert scheinen die einzelnen Kirchen auch bestimmte Leseordnungen gehabt zu haben. Erhalten ist uns, wenigstens für die Briefe, diejenige der alexandrinischen Kirche, welche Euthalius um die Mitte des 5. Jahrhunderts im Auftrag seines Bischofs verfasste und welche den Apostolus in 57 Abschnitte für die einzelnen Sonn- und Feiertage eintheilte. Für die Evangelien wird eine solche Abtheilung schon früher bestanden haben; die Apokalypse war ausgeschlossen [4]. Dieser Zusammenhang ward bloss zu Gunsten der höchsten Festtage, wie Weihnachten, Epiphanie, Pfingsten u. s. f., unterbrochen [5]. Dass auch das Alte Testament ganz vorgelesen wurde, ist schon in Anbetracht seines grössern Umfanges nicht wahrscheinlich. Aber ganze Bücher desselben wurden durch die *Lectio continua* gewährleistet, und zwar stimmt das, was wir darüber erfahren, noch mit der jetzigen Uebung. So wurde in der Quadragesima die Genesis, in der Passionswoche, in Mailand wenigstens, das Buch Job, in der Karwoche das Buch Jonas gelesen [6]. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts sehen wir zuerst in Gallien an die Stelle dieser Lectio continua die *Lectio propria* treten, wo statt ganzer Bücher eine Auswahl für geeignet gehaltener Lesestücke aus dem Alten und Neuen Testamente zur Verlesung gelangte [7], und diese Sitte ward im Occident bald allein herrschend, während die griechische Kirche an der Lectio continua des Neuen Testamentes bis heute festhielt. Die griechischen liturgischen Bücher (*Εὐαγγέλιον* und *Ἀπόστολος*) enthalten also die vollständigen Evangelien und Apostelbriefe; vom Alten Testament kommen aber später mehr ausgewählte Stücke (*Ἀναγνώσματα*) zur Vorlesung, welche man in dem *Ἐκλογάδιον* sammelte. In der lateinischen Kirche wurden die Lesestücke (Perikopen) aus den Evangelien in dem Evangelistarium, die aus den Briefen und dem Alten Testamente in dem Lectionarium zusammengestellt. In der Auswahl und Anordnung dieser Lesestücke wichen die gallicanische und die römische Liturgie voneinander ab. Jene der römischen Liturgie ist in dem Verzeichniss der Lesestücke enthalten, welches vom Mittel-

[1] Tertull. Apol. c. 34.
[2] Optat. De schism. Donat. IV 5.
[3] Praef. in c. 1 Ioan.
[4] Zaccagni Mon. eccl. graec. I 411. 478. 537.
[5] Vgl. Augusti Denkwürdigkeiten VI 227.
[6] Ambros. Ep. XXXIII. Vgl. Aug. Serm. LXXI de temp. Chrysost. Hom. VII ad pop. Ant.; Hom. I in Genes.
[7] Gennad. De script. eccl. c. 79. — Sidon. Apoll. Ep. IV 11.

alter dem hl. Hieronymus zugeschrieben wurde, thatsächlich aber erst 471[1] unter dem Namen ,Comes' erwähnt wird. Wäre die Nachricht authentisch, dass Hieronymus auf Geheiss des Papstes Damasus den ,Comes' redigirt habe, so fiele die Entstehung desselben noch ins 4. Jahrhundert und ginge er der gallicanischen Ordnung voraus. Jedenfalls bestand sie längst vor Gregor d. Gr., dessen Homilien genau an die ,XL lectiones evangelii' anknüpfen, die sich aber auch schon meistens bei Leo d. Gr. aufweisen lassen. Karl d. Gr. suchte die gallicanische Liturgie durch die römische zu verdrängen und beauftragte Alcuin mit einer Revision des ,Comes', während Paul Warnefried zu den evangelischen Perikopen eine Sammlung von Väterhomilien redigiren musste. Die Evangelienordnung des Letztern liegt auch heute noch dem trierischen und kölnischen Brevier zu Grunde; im römischen hat eine gewisse Verschiebung stattgefunden[2].

Es liegt auf der Hand, dass die Illustration der Heiligen Schrift durch diese Verhältnisse in der Einrichtung der Lesungen wesentlich bedingt und beeinflusst werden musste, und dass man der Filiation der Bilderhandschriften nicht nachgehen, die Reconstruction der ältesten Bilderbibel nicht versuchen kann, ohne jenen Verhältnissen Rechnung zu tragen.

Und da tritt uns eine sehr bemerkenswerthe Thatsache entgegen. Seit dem 5. Jahrhundert sehen wir im Abendlande die Illustration sich ganz an die Perikopen der Lectio propria anschliessen, und im übrigen ganze Bücher nur dann illustrirt werden, wenn dieselben, wie Genesis und Psalmen (wol auch noch der ganze Pentateuch), in einer bestimmten Zeit des Kirchenjahrs zur vollständigen Verlesung gelangen[3]. Bis dahin und darüber hinaus in der griechischen Kirche wird man auch die ganze Heilige Schrift illustrirt haben. Kein Exemplar dieser Art ist uns erhalten; aber die Betrachtung des uns erhaltenen Materials wird einen annähernden Schluss auf den Charakter dieser ältesten Illustration, wenn auch keine vollständige Reconstruction ihres Inhaltes, gestatten.

---

[1] In einem Vermächtniss des Theodoricus für die Kirche zu Cornutum (Mabillon De re dipl. VI 462).

[2] Vgl. Mosler in Real-Encykl. I 312; II 293. Schu Die biblischen Lesungen. Trier 1861. Rheinwaldt Archäologie S. 442 f. Ranke Das kirchl. Perikopensystem, Berl. 1847. St. Beissel Zur Geschichte der evangelischen Perikopen u. s. f. (Zeitschrift für katholische Theologie 1889, S. 661). — Der ,Comes' ist herausgegeben unter anderm in Tommasi Opp. V 429. Aus dem ,Comes' entnommene Evangelienverzeichnisse sind: das Cal. Rom., ed. Fronto, Par. 1652; dasjenige bei Martène et Durand Thes. nov. anecd. V 63; das aus dem Codex Egberti von Martini in Trier herausgegebene (vgl. unten betreffs Codex Egberti); das Capitulare evang. bei Gerbert Lit. alam. I 417. — Schu und Rheinwaldt, neuerdings Beissel haben diese Documente verglichen.

[3] Der besondere Vorzug, dessen sich das Psalterium in der Illustration der ganzen christlichen Kunst erfreute, ging selbstverständlich aus dem Umstand hervor, dass es den Hauptinhalt des täglichen Officium divinum bildete. Die Genesis wurde, wie schon bemerkt, in der Fastenzeit gelesen und war darum schon seit dem 4. Jahrhundert der Gegenstand vielfacher Commentirung. Es sei hier nur an des Basilius Magnus IX Homiliae in Hexaëmeron, an Gregors von Nyssa Apol. in Hexaëm., an Chrysost. Serm. IX in Genes., Ambr. In Hexaëm., Aug. De Genes. ad litteram u. Quaest. in Pentateuch., des Dichters Dracontius Hexaëmeron, Iuvencus Liber in Genesin erinnert. Besonders möchte ich hier aber noch auf das bisher ganz unbeachtete Gedicht ,Metrum in Genesin ad Leonem Papam' aufmerksam machen, welches den Schriften des hl. Hilarius (Opp., ed. Ven. 1750, II 549) beigegeben ist. Offenbar ein Werk des 5. Jahrhunderts, in schlechter Latinität, aber hochinteressant deshalb, weil es die für die damalige Leserwelt anziehendsten Scenen aus dem ersten Buch Mosis heraushebt und sich fast wie ein Commentar zu den Illustrationen der Wiener Genesis liest.

Handelt es sich um die Frage, welches die ältesten uns erhaltenen Bibelillustrationen sind, so können in erster Linie doch nur stilistische Merkmale die Entscheidung geben. Die Wiener Genesis und die Cotton-Bibel gehören beide dem 5. Jahrhundert an, sind also ungefähr den Mosaiken in S. Maria Maggiore und in S. Apollinare Nuovo gleichzeitig, mit denen sie auch zunächst in Parallele zu setzen sind. Die vaticanische Josua-Rolle fällt der Schrift nach ins 7.—9. Jahrhundert, ist aber sicher nicht, wie Garrucci will, das eigenste Werk des 9. Jahrhunderts, sondern ihre Ausmalung ist die Copie einer ältern Vorlage, deren classischer Zug bereits Winckelmann in hohem Masse betroffen hast. Ich setze diese Vorlage in Ansehung der häufigen Verwendung des Nimbus in den Anfang des 5. Jahrhunderts. Wir können aber, glaube ich, noch höher hinaufsteigen. Das Mittelalter hat uns einige griechische gemalte Handschriften hinterlassen, welche durch die classische Schönheit ihrer Illustration, durch den freien, grossen Ton, der in ihnen herrscht, durch die unbestreitbar antiken Typen ihrer Körper- und Gesichtsbildungen längst die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen. Wir haben später auf diese Werke zurückzukommen. Ich hebe augenblicklich nur zwei derselben hervor: den vaticanischen Psalter (Reg. Christ. Nr. 1) und den Psalter der Bibliothèque Nationale zu Paris (Nr. 139). Kondakoff (II 30) reclamirt diese Werke als eigenste Schöpfungen des Byzantinismus und als Hauptzeugen des Aufschwunges, welchen die byzantinische Kunst seiner Ansicht nach zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert genommen hat. Ich halte dagegen mit Fr. Wickhoff (a. a. O. S. 5) an der schon von Labarte und Waagen vorgetragenen Ansicht fest, dass wir es hier mit allerdings vortrefflichen und auch als solche höchst preiswürdigen Reproductionen altchristlicher Vorlagen zu thun haben. Scenen wie diejenige des die Harfe spielenden David im vaticanischen Psalter[1], die Allegorien der Sophia und Prophetia, der Nacht und der Morgenröthe im Codex Parisinus[2] (Fig. 341 u. 342) konnte nach meiner Ueberzeugung nach dem 4. Jahrhundert Niemand mehr concipiren und ausführen. Ich schreibe die Vorlagen zu diesen Psalterien des 11. Jahrhunderts noch dem Anfang des 4. Jahrhunderts zu, und ich halte sie für alexandrinischen Ursprungs. Die Neigung zur Allegorie, die Liebhaberei an Personificationen war, wie wir oben (S. 203 f.) gesehen, hier am frühesten und am stärksten hervorgetreten; insbesondere war hier zur Zeit, wo die deuterokanonischen Bücher des Alten Testamentes entstanden, zum erstenmal die ‚göttliche Weisheit‘ (*Σοφία*) personificirt worden, die wir neben der Prophetie in dem Pariser Psalterium sehen. Hier haben wir meines Erachtens die ersten und ehrwürdigsten Reste einer Illustration der Heiligen Schrift vor uns; ob sie mehr als das Psalterium umfasst hat, lässt sich jetzt nicht mehr feststellen. Das aber lässt sich ohne Bedenken behaupten, dass diese Illustration an Freiheit und Grösse der Conception, an Frische und Schönheit der Darstellung weithin alles übertroffen hat, was uns die profane Kunst des 4. Jahrhunderts hinterlassen hat, und dass sie an innerem Werthe auch entschieden höher steht als die frühesten uns bekannten Erzeugnisse der profanen Buchmalerei, wie ein Blick auf den vaticanischen Virgil (Vat. lat. Nr. 3867)[3] beweist.

---

[1] Abgebildet bei KONDAKOFF l. c. p. 31.
[2] Ibid. p. 35. 37.
[3] Vgl. jetzt auch die photographischen Nachbildungen bei BEISSEL Vaticanische Miniaturen (Freiburg i. B. 1893) Taf. 1 und 2 (Virgil), Taf. 13 (Reg. Christin. graec. 1).

Wiener Genesis. An der Spitze der uns erhaltenen illustrirten Bibelhandschriften steht also die sogen. Wiener Genesis, 24 Pergamentblätter mit 48 Miniaturen, welche Angelo Busbecke (um 1562) in Constantinopel für die kaiserliche Hofbibliothek erwarb[1]. Lambecius hatte sie dem 4. Jahrhundert zugeschrieben, Montfaucon schwankt zwischen dem 5. und 7., Kondakoff setzt sie ins Ende des 5. oder den Anfang des 6. Jahrhunderts; neuestens hat v. Hartel auf Grund seiner



Fig. 341. David zwischen Sophia und Prophetia. (Aus dem griechischen Psalter der Bibl. Nat. zu Paris. Gr. 139.)

paläographischen Untersuchung die Handschrift dem 5. Jahrhundert zugewiesen, aber hinzugefügt, dass selbst gegen den Ansatz des Lambecius keine gewich-

[1] Die erste Ausgabe ist die von Daniel Nessel (Catal. sive Recensio specialis omnium codd. mss. Graec. etc. [Vindob. 1690] p. 55 bis 102); dann gab sie Lambecius (Comm. de Aug. Bibl. Caes. [ed. alt. Kollarii Vindob. 1776] p. 49 sq.); weiter Garrucci (III tav. 112—123). Je ein Blatt bei Labarte (l. c. pl. 77) und d'Agincourt (l. c. pl. 19). Vgl. jetzt Kondakoff l. c. I 78. Woltmann a. a. O. I 184. Waagen Künstler und Kunstwerke in Wien (1860) S. 3 ff., und besonders Hartel und Wickhoff. a. a. O.

tigen Gründe anzuführen seien. Man hat früher in den Illustrationen der Handschrift zwei Hände zu erblicken geglaubt; Kondakoff will davon nichts wissen und gibt nur die Verschiedenheit in der Sorgfalt der Ausführung zu. Wickhoff dagegen nimmt sogar fünf verschiedene Maler an, von denen er den ersten (Taf. 1—8) als Miniaturisten, den zweiten (Taf. 11—16) als Coloristen,



Fig. 342. Isaias zwischen Nacht und Morgenröthe. (Aus dem griechischen Psalter der Bibl. Nat. zu Paris. Gr. 139.)

die drei übrigen als Vertreter des illusionistischen Stils bezeichnet (S. 144), also einer dem Naturalismus (der die Wiedergabe der Körperlichkeit zum einzigen Thema der Malerei macht) entgegengesetzten Richtung, welche ihre Bilder nicht mehr aus körperlich durchmodellirten Einzelheiten zusammenträgt, sondern der Wirklichkeit entsprechende Farbentöne nebeneinander setzt, deren Verbindung zu Körpern nicht der vertreibende Pinsel auf dem Gemälde, sondern wie bei dem Sehacte die supplirende Erfahrung des Beschauers macht.

Der oder die Künstler haben frei von jeder Rücksicht auf die hergebrachte Symbolik und Ikonographie gearbeitet; ihm kam es nur darauf an, das Auge des Lesers durch malerische, wechselnde Scenen zu erfreuen (Probe Fig. 343). Dem entspricht die Lebhaftigkeit der Gruppen und die an die pompejanischen Fresken erinnernde Behandlung des Landschaftlichen. Kondakoff constatirt ausdrücklich den realistisch-classischen Zug der Schilderung, der selbst naturalistischen Scenen (wie der Darstellung der Betrunkenheit Noe's, Lot und seiner Töchter) nicht ausweicht — Scenen, die von hier aus in die Mosaiken von S. Marco überwanderten und in denen man seltsamerweise deutsche Einflüsse hat sehen wollen. Bemerkenswerth sind gewisse Details der Technik. Wie in der Virgilhandschrift des Vatican sind die Umrisse von Händen und Füssen vielfach verschwommen und nur in vagen Strichen angedeutet. Dagegen sind die Falten der Gewandungen mit starken schwarzen Strichen markirt, und ebenso die Haare und Augenbrauen. Kondakoff unterlässt es nicht, diese Beobachtung mit der Bemerkung zu begleiten, dass dies ein dem 4. Jahrhundert noch eigener Zug ist, den die byzantinischen Miniaturen nur selten anwenden und der dann ganz aus ihnen verschwindet.

In der Wiener Genesis kommt die Illustration in dreifacher Weise in Anwendung. Auf zwei Zierblättern steht inmitten eines reichen Blumenkranzes, der es wie ein Medaillon einschliesst, je ein an den Ecken ausladendes, in der Verticalhasta bereits verlängertes Kreuz, einmal zwischen zwei Tauben; das Kreuz ist auf einen Untersatz gestellt, der in einer Bandschleife ausläuft. Diese beiden Zierblätter, die wie Tafelgemälde dem Text vorgesetzt sind, haben zu der Schrift gar keine Beziehung. Sie erscheinen wie eine Uebertragung der auf Altären und Sarkophagfronten schon in der profanen Kunst auftretenden reliefirten, später auch eingravirten Ornamente, welche bei den Arae eine Zusammenstellung der auf den Cult bestimmter Götter sich beziehenden heiligen Geräthe, bei den Sarkophagen schon gewöhnlich ein Monogramm oder Kreuz, ganz ähnlich unseren gemalten Zierblättern, darstellen. Eine zweite Kategorie der Illustration ist nichts anderes als die Verwendung eines Teppichs zur Umrahmung einer Schriftseite, und zwar denkt Wickhoff zunächst an den Fensterverschluss durch über Rahmen gespannte Tücher (die ‚*Impannata*'), wie sie, ehe die Verglasung durchdrang, in Palästen und Basiliken des Südens üblich war. Die Wiener Illustration zeigt ein bekanntes Textilmuster, aus sich schneidenden Kreisen gebildet. Man erkennt hier den engen Zusammenhang der Textilkunst mit der Miniaturmalerei; auf denjenigen mit der Mosaikmalerei haben wir bereits aufmerksam gemacht. Eine dritte Illustrationskategorie sind die seit Eusebius üblichen und in unzählige Handschriften des Mittelalters übergegangenen Kanonestafeln, in welchen die Parallelstellen der Evangelien, durch griechische Zahlen angezeigt, in Columnen nebeneinandergestellt waren. Die Columnen wurden durch ein Rahmenwerk und durch Aufsetzen einer rundbogigen Arcade über den die Reihen trennenden Säulen geziert. Man bemerkt hier jene seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts angewandte, früher zuerst an dem Palast des Diocletian zu Spalato beobachtete, jetzt als nicht erst römische Erfindung, sondern als längst im Orient vorbereitet erkannte Constructionsform, wo mit Weglassung des Architravs die Arcaden unmittelbar auf dem Capitell der Säulen aufliegen. Man beobachtet weiter, dass der Zeichner mit den plastischen Formen der Architektur sich nicht zu helfen weiss, dass die Säulen mit einem Flachornament decorirt sind (vielleicht in Erinnerung an die Umkleidung derselben mit Teppichen). So wird ein erster

Schritt gemacht zu der Illustration des Buches im Flächen- und Teppichstil: die Uebertragung des Ornaments in die Schrift durch die Ausbildung der Initialornamentik ist das Werk der folgenden Periode.

Die Carnation ist sozusagen ganz pompejanisch; sie wechselt zwischen zartem Rosa und tief foncirter Bronce, wie in den antiken Fresken. Auf Stirne,



Fig. 343. Miniatur aus der Wiener Genesis

Wangen, Nase und Kinn sieht man, wie das in der byzantinischen Kunst ganz besonders beliebt wird, rosarothe und weisse Lichter aufgesetzt. Man hat den antiken Charakter dieser Miniaturen hinsichtlich der Zeichnung, Composition, Technik, der gesammten Fonds anerkannt. Auch Kondakoff gibt ihn zu, findet aber doch zugleich, dass sich hier bereits ein neues Element, eine

neue Bewegung ankündigt, die sich bald in den Tendenzen des religiösen Lebens offenbaren wird (p. 90 s.). Er nennt das noch nicht byzantinisch, obgleich die Costüme und andere Details schon eine gewisse Verwandtschaft mit den byzantinischen Miniaturen zeigen; er gibt ausdrücklich zu, ‚dass in der Wiener Genesis der Byzantinismus noch nicht hinreichend hervortritt, dass sie im Gegentheil vielmehr Spuren jener schönen Naivetät verräth, die den Reiz des antiken Lebens ausmachte und die noch nicht allenthalben von den christlichen Ideen durchdrungen erscheint.‘ Gleichwol sieht er in ihr eine Ueberleitung zu der byzantinischen Kunst, und er findet den Beweis dafür in den Fragmenten der sogen. Cotton-Bibel.

Die Cotton-Bibel.

Die Cotton-Bibel, durch die Brüder de Filippi im 16. Jahrhundert nach England gebracht und dem Kaiser Heinrich VIII geschenkt, der sie dem Sir Cotton überliess, besass auf 65 Blättern 250 Miniaturen; im Jahre 1731 verbrannte der grösste Theil des Manuscriptes, dessen Rest mit ca. 130 Illustrationen jetzt dem British Museum angehört[1] (Probe Fig. 344). Man setzt sie ins 5.—6. Jahrhundert. Wenn diese Miniaturen in mancher Hinsicht denjenigen der Wiener Genesis so nahe stehen, dass man sie aus jener geflossen glaubt, so stellen sich doch auch namhafte Unterschiede ein. Die Zeichnung der Cotton-Bibel ist viel nachlässiger, die Ausführung hat einen andern Charakter. Der Faltenwurf nähert sich dem byzantinischen; die Verwendung des Goldes zum Schmuck der Gewandung gibt den Bildern einen ebenfalls den byzantinischen näher kommenden Emailanstrich. Das Costüm macht einen total byzantinischen Eindruck. Kondakoff zieht daraus den Schluss, dass auch die Wiener Genesis ihren Ursprung in Byzanz habe, und dass das Auftreten dieser Art von Renaissance antiken Geistes in der Buchmalerei auf die Neugründung von Constantinopel und das dadurch bedingte Wiederaufleben des antik-griechischen Geistes herbeigeführt sei.



Fig. 344. Aus der Cotton-Bibel. (Nach Garrucci.)

Solange eine genügende Publication der Cotton-Handschrift nicht vorliegt, sind wir nicht in der Lage, das Abhängigkeitsverhältniss derselben von

[1] Nach dem Brande von 1731 publicirte die Soc. of Antiq. in London zwanzig der Miniaturen in den ‚Vetusta Monumenta‘ (1744) p. LXVII sqq. Daraus gab Owen vier in seiner ‚Collatio cod. Cotton. cum ed. Romana‘ (Lond. 1778) p. XIII. Westwood theilte in der ‚Palaeograph. sacra‘ einige andere Proben mit. Garrucci (tav. 124. 125) veröffentlichte zwei weitere Blätter aus Peiresc-schen Handschriften in Paris. Eine Gesammtausgabe fehlt leider noch. Vgl. jetzt Tikkanen Die Genesismosaiken in Venedig und die Cotton-Bibel. Helsingfors 1889. Kondakoff l. c. I 91.

der Wiener Genesis mit Sicherheit festzustellen. Ich habe den Eindruck, dass beide Handschriften ziemlich weit auseinander liegen, und dass sie eher aus einer ältern gemeinsamen Quelle geflossen sind, als dass die Cotton-Bibel als Tochter der Wiener Genesis anzusehen wäre. Die Typen der Cotton-Fragmente sind viel jünger, weniger classisch und verrathen in ihren bärtigen Köpfen eher schon ein Hereinragen barbarischer Elemente.

Aehnlich steht es mit der bekannten Josua-Rolle des Vaticans (Cod. gr. Nr. 405), einem Pergamentstreifen von ca. 10 *m* Länge, der den griechischen Text des Josua mit Guachemalereien untermischt darbietet[1]. Namentlich mit Rücksicht auf gewisse Beischriften haben die meisten Kri- Die Josua-Rolle.



Fig. 345. Porträt der Iuliana Anicia. Miniatur aus „Dioskorides".

tiker, zuletzt auch Garrucci, die Rolle dem 8.—9. Jahrhundert zugewiesen, ihre Malereien indessen als Copien einer viel ältern Vorlage erklärt. Kondakoff dagegen sieht jene Beischriften als spätere Zusätze des 10.—11. Jahrhunderts an und hält die ganze Arbeit im übrigen für ein originales Werk des 5.—6. Jahrhunderts. Es erscheint mir, soweit man nach den Abbildungen urteilen kann, in seinen Typen älter und besser als die Cotton-Bibel und zwischen diese und die Genesis zu setzen. Die Composition ist klar,

[1] Publicirt bei D'Agincourt l. c. pl. 28—30. Garrucci tav. 157—167. Vgl. Rumohr a. a. O. I 166 f. Schnaase Geschichte der bildenden Künste III 238. Hotho Geschichte d. Mal. I 43. Piper l. c. I 24. Kondakoff l. c. I 95.

belebt, dramatisch, der Anschluss an die Antike bewusst; höchst wahrscheinlich hat eine starke Beeinflussung der hier geschilderten Scenen durch die an den Triumphbögen und Säulen des spätern Kaiserreiches angebrachten Reliefs platzgegriffen. Auch die Aehnlichkeit mit den Mosaiken von S. Maria Maggiore ist auffallend. Die erfreulichsten Partien dieser Rolle sind zweifellos die zahlreichen, ganz von dem antiken Geiste erfüllten Personificationen, wie die der Stadt Jericho, die man als lorbeerbekrönte junge Frau nachdenklich dasitzen sieht; die des Jordan, der, mit einem Purpurhimation bekleidet, sich auf eine Urne stützt und in seiner Rechten ein Ruder hält. Eine den Berg Gebel darstellende Figur ähnelt, wie sie mit gekreuzten Schenkeln dasitzt, Michelangelo's ‚Tag'. Fein gedacht sind die Personificationen einiger Städte, wie die von Gibara. Der Erzengel Michael erscheint als römischer Centurio. Weder er noch die anderen kriegerischen Gestalten scheinen mir in ihrem Costüm an byzantinische Mode zu erinnern. Kondakoff will Anzeichen des Byzantinismus in dem tiefen, unterwürfigen Gruss des Sklaven vor Josua und in einem gewissen Männertypus erblicken, dessen Stulpnase und schwere Ausbildung der obern Gesichtshälfte den spätern byzantinischen Typ abspiegeln soll. Ich kann mich von der Richtigkeit letzterer Beobachtung nicht überzeugen. Die unterwürfigen Gesten waren dem Orient von jeher geläufig und waren schon früher in die Liturgie übergegangen. Ihr Auftreten kann daher nicht überraschen und gibt kein Recht, eher an Constantinopel als an irgend einen andern Punkt des Ostreiches zu denken.

Zum Theil gilt dasselbe von einer zweiten Gruppe von Miniaturen, welche wir deshalb und in Ansehung ihrer Stellung zu der altchristlichen Kunst noch hier beschreiben, obgleich der hochverdiente Verfasser der ‚Byzantinischen Kunst', Herr Kondakoff, sie als die Hauptvertreter dessen beschreibt, was er als das ‚goldene Zeitalter' der byzantinischen Buchmalerei bezeichnet (I 106—152). Die erste dieser Handschriften ist profanen Inhaltes; es ist der Wiener Codex von Dioskorides' Werk über die Pflanzen (Med. graec. 5), welches, wie das Dedicationsblatt uns belehrt, für die 527 zu Constantinopel verstorbene Prinzessin Iuliana Anicia, Tochter des Senators Olybrius (Kaiser 472) und der jüngern Placidia, also Enkelin Valentinians III, geschrieben war [1]. Auf dem Titelblatt (Fig. 345) thront die Iuliana zwischen den allegorischen Gestalten des Hochsinns (*Μεγαλοψυχία*) und der Einsicht (*Φρόνησις*); der Genius des Wissens (*Πόθος τῆς σοφίας κτίστου*) reicht ihr das Buch, neben ihr kniet als verhüllte Frauengestalt der Dank der Künste (*Εὐχαριστία τεχνῶν*). Kondakoff findet, dass die Ornamentation des Buches bereits dem neuen, byzantinischen Stil angehört, und er führt als hierher gehörige Motive die den Mosaiken von Thessalonich und der Hagia Sophia verwandten vielfarbigen Mosaikwürfel an, welche man bei Dioskorides sieht und welche mit Kreuzen oder regenbogenfarbigen Bändern geziert sind. Ich finde diesen Beweis nicht für stichhaltig, um so mehr, als Kondakoff (p. 111) zugestehen muss, dass ‚dieses erste byzantinische Manuscript trotz seiner Schönheit infolge der Auswahl der Sujets keine Vorstellung von dem Charakter der christlichen Kunst jener Epoche geben kann, da seine Miniaturen den antiken Diptychen und Mosaiken näher (als dem Byzantinismus) stehen'. Das heisst mit andern Worten doch ganz deutlich: dies erste byzan-

Wiener Dioskorides.

[1] Abgebildet bei LAMBECIUS-KOLLAR Comment. (1776) t. III. Drei Miniaturen bei D'AGINCOURT l. c. pl. 26. Das Titelblatt farbig bei LABARTE l. c. II ² pl. 43. Einiges bei KONDAKOFF l. c. I 107 ss. u. ö. Vgl. auch SCHNAASE a. a. O. III ² 238.

tinische gemalte Buch ist nicht byzantinisch. Das Urteil Woltmanns stimmt hier vollständig mit dem meinen. ‚Der Stil', sagt er (I 186), ‚ist vollständig antik, nur die Faltenwurf-Motive sind zum Theil zu kleinlich.' Sehr bemerkenswerth ist das vierte Bild, wo die Personification der naturwissenschaftlichen Spürkraft (der εὕρεσις) in goldener Tunica und rothem Mantel vor Dioskorides erscheint, dem sie die sagenhafte Mandragora (den Alraun), die menschenähnliche Wurzel, vorhält; unten fällt der Hund, der sie hervorgescharrt, entsprechend dem Mythus todt hin[1]. Aeusserst geschickt sind die Pflanzen gemalt, deren Abbildung auf vorzüglicher Beobachtung der Natur beruht; auch die Käfer, Vögel und anderes Gethier sind lobenswerth, wenn auch weniger meisterhaft. Gewiss ist der Künstler, der diese Pflanzen und das Dedicationsbild geschaffen, ein Mann von sicherer und fester Hand, eine ihrer Kraft bewusste Persönlichkeit gewesen, welche hier klarer, als es in irgend einem andern Werk vor uns liegt, das Erbe der Antike gehandhabt hat. ‚Das Nachleben der classischen Kunst in altchristlicher Zeit ist in keinem erhaltenen Werke der Malerei so nachweisbar wie in diesem'[2].

Seltsamerweise hat Woltmann ein anderes Werk gänzlich übersehen, welches sofort in diesem Zusammenhang zu nennen ist und das uns allerdings erst durch die Publication Garrucci's und die eingehende Veröffentlichung Kondakoffs näher gebracht ist. Es ist der Cosmas Indicopleustes der vaticanischen Bibliothek (Gr. 699) mit seinen 54 Miniaturen, von welchem die Laurenziana in Florenz eine Abschrift besitzt (Plut. IX 28)[3]. Im allgemeinen setzte man die Entstehung des Vaticanus ins 9. Jahrhundert, doch nahm Montfaucon an, dass demselben als Original eine Handschrift des 6. Jahrhunderts, etwa gleichzeitig der Lebenszeit des Verfassers (ca. 536—547), zu Grunde gelegen habe. Demgemäss haben Einige den Vaticanus hinsichtlich der Composition, und nur dieser, als Copie erklärt, Andere lassen in ihm alles copirt sein. Kondakoff dagegen sieht in ihm das bedeutendste Denkmal einer bereits determinirten Periode und, mit einem Wort, die hervorragendste illustrirte Handschrift der byzantinischen Kunst. Er ist also weit entfernt, das ungünstige Urteil zu billigen, welches sowol d'Agincourt als Unger über die Handschrift gefällt haben. Namentlich findet Letzterer die Zeichnung nachlässig, die Behandlung rein decorativ. Schnaase beschränkt sich darauf, zu constatiren, dass auch hier ‚neben steifen Gestalten und bizarren Anordnungen noch lebensvolle, ganz im antiken Geiste componirte Scenen vorkommen'. Kondakoff betont sehr energisch den in der Handschrift uns entgegentretenden Parallelismus des Alten und Neuen Testamentes und glaubt in ihm jene auf Alexandrien (die Heimat und den Wohnort des Cosmas) zurückweisende Tendenz vertreten zu sehen, welche eine Versöhnung des Christenthums und des Judenthums anstrebte. Er weist auch auf die Verwandtschaft des Stils mit dem Josua-Rotulus hin; doch schreibt er ihm stärker ausgeprägten Byzantinismus

Cosmas Indicopleustes.

[1] Vgl. zu diesen Bildern O. Jahn in Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften V 301. Brünn in Ritschls Opusc. III 576. Man weiss aus Macchiavelli's Komödie, wie lange die Fabel von der Mandragora populär blieb.

[2] Woltmann a. a. O. I 187.

[3] Nicol. Alemanni (De Lateran. pariet. [Romae] tab. 7 [Plut. IX 28]) hat zuerst eine Probe aus dem Manuscript mitgetheilt, Montfaucon (Coll. nov. PP. et SS., 1706) es zuerst beschrieben, d'Agincourt (l. c. pl. 34) mehrere Miniaturen abgebildet. Die ganze Serie gab zuerst Garrucci zu III 70 sgg., tav. 141—153. Vgl. dazu Fabricius Bibl. graec. IV 251. Schnaase a. a. O. III 239. Unger in Ersch und Grubers Encyklopädie LXXXIV 441. Kondakoff l. c. I 136 ss.

zu. So erscheint ihm speciell der Melchisedech[1] als ein trockener byzantinischer Typ. ‚Die Structur des ganzen Körpers ist mager, das Oval des Antlitzes geht in ein Dreieck über, die Augen sind klein, der Bart kurz, hervorstehend, die Lippen dünn, mit einem Schnurrbart besetzt: kurz, die ganze Figur ist zu wahr und nach dem Leben gezeichnet, sie gleicht dem Justinian in dem Mosaik von S. Vitale. Aber abgesehen von dieser Figur, haben die übrigen einen Ausdruck antiker Ruhe‘ (I 139). Das dramatische Element tritt nur in zwei oder drei von der altchristlichen Kunst abhängigen Miniaturen hervor (I 140). Im übrigen hat die ganze Malerei einen monumentalen Anstrich (ebd.). Pératé (p. 282) glaubt betonen zu müssen, wie diese Miniaturen besser als eine andere Schöpfung der frühbyzantinischen Kunst den engsten Anschluss an die reinsten Traditionen des Alterthums aufweisen; so die Patriarchen, Abel, unter den Zügen des guten Hirten, Henoch, von dem sich der Tod abwendet; Noe, Melchisedech (!), Isaak in seiner Jugendblüte, Jakob und Judas; auch die Propheten Hoseas, Zacharias, Jeremias und Ezechiel scheinen ihm ganz von der classischen Kunst inspirirt. Dagegen erinnern ihn einige der grösseren Miniaturen, wie das Opfer Abrahams, Daniel, Jonas, die Himmelfahrt des Elias, an die Katakombenbilder und die Reliefs der Sarkophage. Neben diesen ‚römischen‘ Miniaturen findet er andere ganz ‚byzantinisch‘: so die Weihe des Isaias mit dem segnenden Christus und den wol den Mosaiken der Hagia Sophia entlehnten Seraphim, die Vision des Ezechiel, die feierlich gehaltenen Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, des Zacharias und der Elisabeth bei Johannes dem Täufer, der seltsamerweise sozusagen die Stelle des Erlösers einnimmt. Auch die beiden hier zum erstenmal auftretenden Compositionen der Steinigung des hl. Stephanus und der Bekehrung Pauli findet Pératé ‚in classischem Geschmack‘.

Ich bin auch hier weder mit Kondakoff noch mit Pératé ganz einer Ansicht. Mir scheint, dass die Gesammtauffassung und die Behandlung im einzelnen, dass Typen und Formen im allgemeinen bei Cosmas sich sehr weit von den römischen entfernen. Es liegt auf der Hand, dass er sich in der Wahl seiner Sujets durch keine Ueberlieferung gebunden erachtet. Es herrscht ein fremdes, entschieden orientalisches Element. Kondakoff nennt es byzantinisch; man sieht nicht, mit welchem Recht, da die Handschrift seinem eigenen Zugeständniss zufolge aller Wahrscheinlichkeit nach in Alexandrien geschrieben bezw. ausgemalt worden ist. Die allgemeine Uebereinstimmung in der Darstellung der Seraphim lässt die vorgebliche Entlehnung der Engel aus der Hagia Sophia als ganz willkürlich erscheinen. Die Typen der Köpfe sind bei Cosmas ältlich, bärtig, der Christustyp ebenso: er hat noch nicht das Morose der byzantinischen Kunst, aber doch etwas Müdes. Den specifischen Byzantinismus des Melchisedech kann ich nicht anerkennen. Aber, wie gesagt, der Gesammtcharakter des Werkes ist nicht römisch, sondern orientalisch mit einem hier und da barbarischen Anflug. Um so merkwürdiger ist das Anlehen, welches der Künstler gelegentlich bei der altchristlichen Kunst in den erwähnten Sujets macht. Aber auch hier ist sein Verfahren durchaus subjectiv. Er entnimmt der Kunst des 4. Jahrhunderts sein Opfer Abrahams, seinen Jonas, Daniel, seinen Elias; er ahmt die Composition und die Gruppirung treu nach, aber er schildert die Gestalten in den ihm bereits geläufigen Typen, gibt ihnen das ihm bekannte Costüm, kurz er

[1] Garrucci tav. 143[3].

setzt diese altchristlichen Compositionen in die Sprache seiner Zeit und seiner Heimat um.

Wichtiger noch als diese Handschriften sind für uns zwei Illustrationen des Evangeliums, von denen die eine längst bekannt war, die andere erst in unseren Tagen zum Vorschein kam. Jene ist der berühmte syrische Codex Laurentianus, den nach einer handschriftlichen Bemerkung der Priester Johann von Larbic im Jahre 586 schreiben und durch seinen Kalligraphen Rabulas ausmalen liess; im Jahre 1497 kam derselbe aus einem syrischen Kloster nach Florenz in die Bibliothek von S. Lorenzo [1]. Von den sieben grossen Miniaturen der Handschrift geben zwei eine Art Frontispiz oder Dedication, fünf erläutern biblische Scenen: die Wahl des Apostels Matthias [2], die Kreuzigung [3], die Himmelfahrt Jesu [4], die Herabkunft des Heiligen Geistes [5], Christus auf dem Throne sitzend zwischen zwei Heiligen (Iacobus und Ephrem?) und zwei Aebten, vermuthlich den Bestellern des Werkes [6]. Man bemerkt, wie hier die Aufmerksamkeit des Lesers und des Beschauers schon mit Vorliebe auf jene letzten Ereignisse, welche die Thätigkeit des Herrn auf Erden abschliessen, gerichtet wird: ganz im Gegensatze mit der Katakombenkunst und in sichtlicher Ueberlenkung zu dem Mittelalter, in dessen Kunst und Poesie diese Scenen gleichfalls die Hauptrolle spielen. Zahlreiche alt- und neutestamentliche Sujets, unter anderen auch die Austheilung des heiligen Abendmahls [7], sind als nebensächliche Illustrationen in sehr kleinem Massstabe beigegeben und constituiren hier den Zusammenhang mit der Katakombenmalerei und Sarkophagsculptur bezw. mit den Mosaiken (S. Apollinare Nuovo). Ueber die merkwürdige Kreuzigungsgruppe, eine der frühesten der christlichen Kunst, ist bereits oben S. 174 (Fig. 138) das Nöthige gesagt worden. Sehr wichtig sind dann aber in dieser Handschrift die Eusebischen Kanonestafeln, deren Um-

Der syrische Codex des Rabulas.



Fig. 346. Kanontafel aus der Rabulashandschrift. (Nach Garrucci.)

[1] Erste Ausgabe von Assemani Bibl. Med. Laur. et Palat. codd. mss. orient. catalog., cur. Gorio. Flor. 1742. Wiederholt in Biscioni Bibl. Med. Laur. catalog. t. I. Flor. 1751. Garrucci III 52, tav. 128—140. D'Agincourt l. c. pl. 27. Labarte l. c. pl. 80. Vgl. Woltmann a. a. O. I 188. Kondakoff l. c. I 121. 125.

[2] Garrucci tav. 128 [1].

[3] Ibid. tav. 139 [1].

[4] Ibid. tav. 139 [2].

[5] Ibid. tav. 140 [1].

[6] Ibid. tav. 140 [2].

[7] Ibid. tav. 137 [2].

rahmungen mit ihren Blumen und Früchten, ihren Vögeln und kleinen Figürchen doch noch immer an die reizvollen Decorationen der Katakomben erinnern (Fig. 346 u. 347). Auch hier ruhen die Arcadenbögen ohne Architrav unmittelbar auf den Säulen oder Pilastern. Diese gesammte Disposition ist für spätere Zeiten wichtig geworden. Es ist das Verdienst H. Janitscheks, den Einfluss dieser in syrischen Handschriften zuerst auftretenden Kanonestafeln auf die karolingische Miniaturmalerei nachgewiesen zu haben[1]. Dass eine directe Anlehnung Derjenigen, welche der Kaiser mit dem Geschäft der Reinigung des Bibeltextes betraut hatte, an griechische und syrische Handschriften stattfand, wird nach dem Zeugniss des Theganus nicht zu bezweifeln sein[2]. Die Herübernahme der Kanonestafeln mit ihrer Umrahmung war eine erste Frucht dieser Arbeit; eine zweite glaubt Janitschek, wol nicht mit Unrecht, darin zu erblicken, dass die kleinen, den Kanonestafeln beigeordneten biblischen Sujets nunmehr in die Initialen, die *,Lettres historiées'*, einrückten, wie sie uns in der karolingischen Malerei zum erstenmal in dem Evangeliar von Soissons begegnen.

Fig. 347. Kanontafel aus der Rabulashandschrift. (Nach Garrucci.)

Von sonstigen Details des Codex Rabulas ist bemerkenswerth, dass Christus einen goldenen, noch nicht durch das Monogramm oder Kreuz getheilten Nimbus trägt, dass Maria und die Apostel des Nimbus meist entbehren[3] und dass der Nimbus der Engel himmelblau ist: ähnlich wie in S. Maria della Navicella (9. Jahrhundert), wo nur die Erzengel goldenen Nimbus haben, während der Nimbus der Engel auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore weiss oder rosaroth ist. Sonst bemerkt man das Vorherrschen des Roth — ein, wie Kondakoff (p. 122) anmerkt, specifisch orientalisches Element.

---

[1] H. Janitschek Das orientalische Element in der Miniaturmalerei (Strassburger Festgruss an Anton Springer zum 4. Mai 1885. Berl. und Stuttg. 1885).

[2] ,Postquam divisi fuerant Dominus Imperator nihil aliud coepit agere nisi in orationibus et elemosinis vacare et libros corrigere. Et quattuor evangelia Christi quae praetitulantur nomine Matthaei, Marci, Lucae et Iohannis in ultimo ante obitus sui diem cum *Graecis et Syris* optime correxit' (Mon. Germ. II 585).

[3] Nicht immer, wie Kondakoff l. c. I 125 fälschlich angibt, p. 126 aber selbst rectificirt.

Noch wichtiger wie die Rabulashandschrift ist der Codex Rossanensis, eine auf 188 purpurgefärbten Pergamentblättern die Evangelien des hl. Matthaeus (bis 16, 14) und Marcus enthaltende griechische Handschrift, welche aus dem ehemaligen Basilianerkloster S. Maria zwischen Rossano und Corigliano in Calabrien stammt und jetzt in Rossano aufbewahrt wird, wo sich Stadt und Domkapitel um den Besitz streiten. Sie wurde der gelehrten Welt erst durch die Herren O. v. Gebhardt und Ad. Harnack bekannt, welche 1879 zufällig auf sie gestossen waren[1]. Die mit Silber, stellenweise mit Gold aufgetragene Uncialschrift lässt auf das 6. Jahrhundert als Entstehungszeit der Handschrift schliessen; doch wäre der Ausgang des 5. Jahrhunderts nicht ausgeschlossen. Jedenfalls ist der Codex Rossanensis das älteste uns erhaltene Bilderevangelium. Die Beschaffenheit des Textes weist auf die alexandrinische Revision hin. Auch aus anderen Gründen neigt Kondakoff, gewiss mit Recht, sich der Annahme zu, dass Alexandrien bezw. das untere Aegypten die Heimat der Handschrift sei. Dieselbe bietet ausser den Titelblättern und 40 Prophetenbildern 17 biblisch-historische Scenen. Die Prophetenbilder sind überaus gleichförmig; die Gestalten sind auf eine Art von Kanzel oder Pult gestützt und geben abwechselnd bald die sogen. lateinische bald die griechische Benediction[2]. David trägt einen braunen Bart, Salomon ist nur seine Copie; die Uebrigen sind bald bartlos, bald haben sie einen weissen Bart und braunes Haupthaar. Derselbe Prophet erscheint bald jung bald alt. In den historischen Scenen fehlt der landschaftliche Hintergrund gänzlich und wird einfach durch das Purpur des Pergamentes ersetzt. Der Contour ist scharf und bestimmt, die Carnation frisch und lebhaft, die Gebärden ausdrucksvoll, die Gestalten voll Bewegung und Leben, die Gewänder gut behandelt und älteren Vorbildern treulich abgesehen. Ein Räthsel ist, woher der Zeichner seine Typen genommen. Die Composition, die Gruppirung, die Einzeltypen weichen völlig ab von allem, was man in den Katakomben, auf den Sarkophagen und Elfenbeinen, selbst auf den Mosaiken und den uns bisher bekannt gewordenen Miniaturen gesehen hat. Das römisch-abendländische Element liegt dem Künstler ganz fern, der Charakter seiner gesammten Arbeit ist entschieden orientalisch, hier und da dem Rabulas, anderwärts den späteren byzantinischen Werken nahekommend. Das symbolisch-allegorische Element fehlt ganz, die Darstellungen sind im Gegentheil von einem gewissen derben Realismus beherrscht, der in den Gestalten eines Pilatus und Barabbas besonders hervortritt. Der nähere, intimere Anschluss der Composition an die Liturgie der griechisch-alexandrinischen Kirche in der Karwoche scheint evident. Kondakoff mag recht haben, wenn er in dem Werke den Charakter der sich jetzt erhebenden Mönchskunst findet. Der Christus des Rossanensis ist allenthalben bärtig, mit langem Haupthaar, aber noch nicht greisenhaft und moros. Kondakoff stellt ihn zwischen den von S. Apollinare Nuovo und S. Cosma e Damiano. Es geschieht also hier

Codex Rossanensis.

[1] Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis. Seine Entdeckung u. s. w. dargestellt von O. v. Gebhardt und Adolf Harnack. 4°. Lpz. 1880. Vgl. jetzt Kondakoff l. c. I 114 s. Die lächerliche Eifersucht der Localbehörden hat bisher alle von Garrucci, de Rossi und mir angestellten Versuche, eine photographische Nachbildung der Miniaturen zu erlangen, zu vereiteln gewusst. Man kann diesen Auswuchs eines barbarischen Egoismus nicht stark genug brandmarken.

[2] Bekanntlich eine Distinction, die in nichts begründet ist. Meist ist der betreffende Gestus auch gar nicht der des Segens, sondern eine Art Bewillkommnung.

ein namhafter Schritt weiter, selbst über die Rabulashandschrift hinaus. Hier tritt zwar ein ähnlicher bärtiger Christustyp in den grösseren Scenen auf, aber in den der älteren Kunst entlehnten beigeordneten kleineren Bildern hat der Kopf, wenn auch meist mit einem leichten, kurzen Barte besetzt, oft noch in Erinnerung an die Vorlagen einen gewissen jugendlichen Charakter. Der historische Christustyp, den sich der Orient im Anschluss an die realen Verhältnisse geschaffen, ist, wie man sieht, jetzt fertig. Der Nimbus Christi ist überall kreuzförmig getheilt.

Die Sujets, welche der Rossanensis in seinen siebenzehn historischen Bildern behandelt, sind: 1. Die Auferweckung des Lazarus (Fig. 348). Der Todte steht noch als Mumie in Tücher eingewickelt in einem Felsengrabe; die beiden Frauen liegen zu Füssen des Herrn, der von seinen Aposteln begleitet ist; diese sind gleich Christus bärtig geschildert. 2. Der Einzug in Jerusalem. Rechts die Stadt, aus der die Leute dem auf dem Esel sitzenden Herrn, Palmen tragend und die Kleider vor ihm auf den Boden hinlegend, entgegenkommen; das Bild erinnert an dasjenige in der Cappella Palatina zu Palermo. 3. Jesus jagt die Händler aus dem Tempel fort; man sieht die offene Tempelhalle links, den umgestürzten Tisch der Wechsler, die Leute mit ihrem Vieh abziehend. 4. Die klugen und die thörichten Jungfrauen: der Herr inmitten eines Gartens (des Paradieses) mit den klugen Jungfrauen; vor der geschlossenen Thüre erscheinen die thörichten, offenbar sehr betrübt. 5.—6. Das Abendmahl und die Fusswaschung (auf demselben Blatte; Fig. 349). Petrus sitzt auf einem kleinen Stuhl und hat die Füsse in einer Badewanne, zu der sich der Herr herabneigt. Das Abendmahl ist höchst bemerkenswerth. Der Tisch, dessen Untersatz *(Podium)* in drei Abtheilungen getheilt ist, hat die Form des Sigma; in jeder derselben sieht man eine schwarze Taube. Das rechte Cornu (vom Beschauer also links) des Tisches nimmt Christus ein, gekennzeichnet durch die Physiognomie und durch den kreuzgetheilten Nimbus; ihm gegenüber Petrus an dem linken Cornu; auch er ist bärtig, während die übrigen Apostel bartlos sind oder nur kurze Ansätze eines Bartes haben. Christus und Petrus liegen zu Tisch, was man auch von den Uebrigen annehmen muss, obgleich der Künstler sie zusammendrängen und ihnen dadurch den Anschein des Sitzens geben musste; infolgedessen gibt Kondakoff (I 116) irrthümlich an, die heilige Gesellschaft sitze zu Tisch. Auf dem Tisch bemerkt man zwei Brode und eine goldene Schüssel, nach welcher die siebente der Gestalten, Judas, die Hand ausstreckt. 7. Die Spendung des Brodes. Links vom Beschauer steht der Herr, welcher einem sich auf seine Hände niederbeugenden Apostel das heilige Brod reicht; fünf andere Jünger nähern sich der Scene mit gesenktem Haupte, nur der vorderste in der Reihe macht nach oben hin den Gestus der Adoration. Ob, wie die Herausgeber annehmen, der letzte in der Reihe Judas sei, lasse ich dahingestellt; dagegen ist unrichtig, wenn von ihnen behauptet wird, diese ganze, höchst interessante Scene, aus welcher wir den Distributionsmodus der heiligen Eucharistie in der alten Kirche ersehen, sei einzigartig. Wir haben ganz die nämliche Disposition bereits auf einem der beigeordneten Bilder der Rabulashandschrift [1] (s. unsere Fig. 346) kennen gelernt. 8. Die Spendung des heiligen Blutes. Wieder sechs Jünger nähern sich dem Herrn, welcher hier rechts vom Beschauer steht und dem ersten von ihnen, der durch den

[1] Garrucci tav. 137 [2].



Fig. 348. Auferweckung des Lazarus.

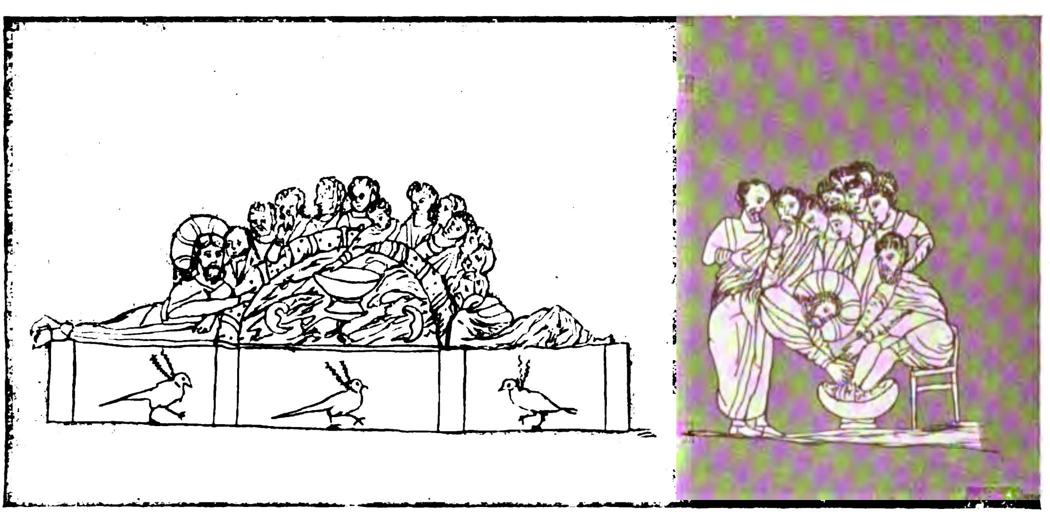


Fig. 349. Abendmahl und Fusswaschung.

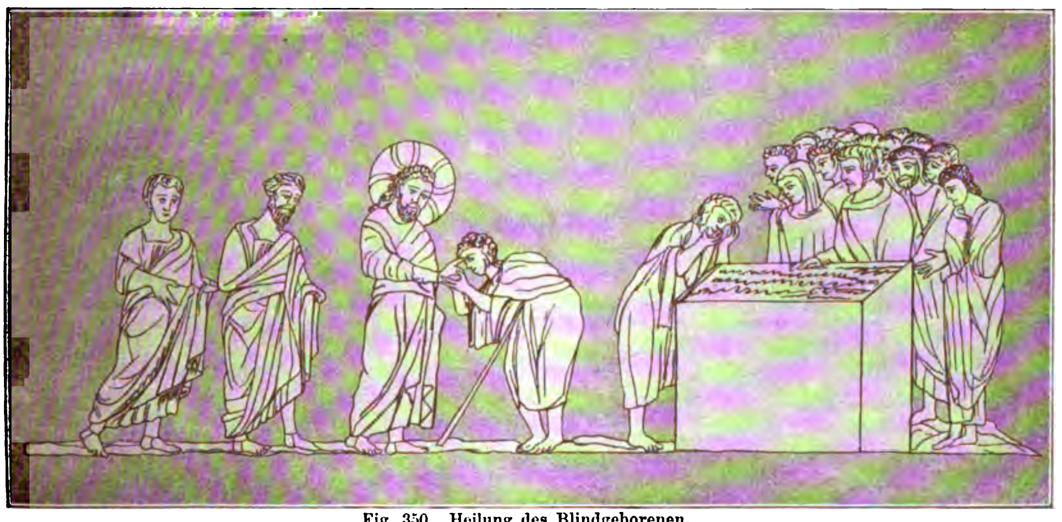


Fig. 350. Heilung des Blindgeborenen.

Aus dem Codex Rossanensis (herausg. v. Gebhardt u. Harnack).

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 466 u. 467.)

Schnitt seines Bartes und Haupthaares als Petrus charakterisirt wird und der sich tief niederbeugt, um zu trinken, einen schüsselartigen Kelch darbietet. 9. Christus in Gethsemane: hier ist ausnahmsweise der Hintergrund landschaftlich, wenn man die äusserst ungeschickt gemalten Hügel des Oelbergs so nennen darf. Hinter dem ganz schwarz gehaltenen Vordergrund ist der Himmel leuchtend blau gemalt, mit Sternen und dem Mond besetzt. Rechts kauert der Erlöser betend auf der Erde, links weckt er die schlafenden drei Jünger. 10.—11. Die Heilung des Blindgeborenen, in zwei Scenen (Fig. 350). Links berührt der Erlöser, von zwei Jüngern begleitet, die Augen des Blinden, rechts wascht sich der Geheilte die Augen in einem grossen weissen Kasten mit himmelblauem Inhalt, d. i. dem Teiche Siloe. 12—13. Die Parabel vom barmherzigen Samaritan, auch in zwei Bildern. Links der barmherzige Samaritan (hier Christus selbst, nach der schon bei Irenaeus und Origenes auftretenden und von den späteren Exegeten wiederholten Deutung der Perikope), der sich zu dem auf der Erde nackt daliegenden Beraubten niederbeugt; ein Engel, geflügelt und mit Nimbus versehen, bietet dem Herrn eine goldene Weinschale dar, die auf seinen mit einem weissen Tuche bedeckten Händen liegt, — man wird an das *Receptaculum* bei der Communion der alten Christen erinnert; hinter dem Herrn zur Linken eine Stadt, die anders gezeichnet ist als Jerusalem auf Nr. 2: man kann an Jericho denken (Luc. 10, 30). Rechts von der ersten Scene sieht man den Armen mit seinen deutlich gemalten Wunden, nur mit einem Schurz bekleidet, auf dem Maulthier davon reiten. Christus bezahlt dem Wirte das Pflegegeld. 14. Christus vor Pilatus. Der Landpfleger, bärtig, mit fast geschorenem Kopf, sitzt auf einer weiss behangenen Sella und auf rothem Polster hinter einem Tisch; neben ihm halten zwei bartlose Jünglinge mit goldenen Halsketten je eine Standarte mit zwei Kaiserbildern auf einer Tafel, die purpurfarbig und golden umrahmt ist. Der Tisch vor Pilatus ist mit einem weissen, befransten Tuch belegt, auf dessen Vorderseite man wieder die zwei Kaiserbilder mit der Krone eingewirkt sieht. Auf dem Tisch steht ein Tintenfass, neben welchem drei Schreibrohre liegen. Der Landpfleger trägt ein weisses Untergewand und eine kastanienbraune Toga, die vorne den Clavus zeigt; an der rechten Seite hat er eine goldene Schulterbinde. In seiner rechten Hand hält er eine Rolle. Sein Blick ruht ernst und neugierig auf Christus, der von der rechten Seite ihm durch zwei Personen vorgeführt wird. Die Herausgeber sehen in ihnen die beiden Hohenpriester, Kondakoff zwei mit der Anklage beauftragte Schreiber. Die Charakterisirung der Beiden durch ihre Gewandung und durch ihren ehrwürdigen Bartschmuck lässt nur an hervorragende Personen denken und scheint ersterer Ansicht recht zu geben. Links von Pilatus stehen fünf Personen in langen Mänteln. In dieser merkwürdigen Darstellung, der besten und neben der des Samaritans dramatisch belebtesten des Rossanensis, sehen wir die bisher auf den Sarkophagen und noch in S. Apollinare Nuovo festgehaltene und zur Anschauung gebrachte Scene des Händewaschens aufgegeben; das Bild in S. Apollinare leitet zu dem unsrigen über. 15—16. Reue und Tod des Judas. Links sitzen die beiden Hohenpriester, ganz wie im vorhergehenden Bilde geschildert, auf einem hohen Lehnstuhl unter einem von vier Säulen getragenen Gewölbe, lebhaft gesticulirend und abwehrend; ihnen naht sich der bartlos geschilderte Verräther, indem er auf seinem Mantel die Silberlinge zurückbringt. Rechts ein Baum, an dessen (gewiss mit Absicht so dargestellten) vordersten Aesten Judas an einem Stricke hängt. Es ist dies

neben dem von uns S. 174 besprochenen Londoner Elfenbein die älteste Darstellung des Sujets und jenem auch hinsichtlich des Gehenkten und des Baumes nahestehend. 17. Die Juden vor Pilatus. Das Mittelstück mit dem hinter dem Tisch sitzenden Pilatus ist mit Nr. 15 identisch. Christus fehlt auf dem Bilde. Rechts und links von Pilatus stehen Juden, welche die Arme lebhaft gesticulirend ausstrecken. Vor der Gruppe rechts ein Schreiber, der im Begriff ist, den Brief an Herodes nach dem Dictat des Landpflegers auf eine mit Holz eingerahmte doppelte Wachstafel (ein Diptychon) mit metallenem, blauem Stift zu schreiben. Auch ein ganz neues Sujet. 18. Christus und Barabbas. Auf einem hügeligen Plan steht Christus, anscheinend schweigend, mit verhüllten Händen links, zwischen zwei ihn mit Ruthen bedrohenden Henkersknechten; rechts führen zwei andere Knechte den Barabbas herbei, der sich unter seinen Stricken windet. Auch dieses Sujet ist bis jetzt nicht dargestellt gewesen. Von den beiden Titelblättern enthält das erste, für das ganze Werk bestimmt, in einem Kreis vier Medaillons mit den bärtigen Brustbildern der vier Evangelisten, welche Nimben und Bücher haben, denen aber die evangelistischen Zeichen nicht beigegeben sind. Viel interessanter ist das Titelblatt zu Marcus (Fig. 351). Unter einer prächtig ausgestatteten, am Gebälk vergoldeten Tempelhalle sitzt der Evangelist in einem grossen Marmorsessel mit hoher Lehne, indem er auf eine Rolle die ersten Worte seines Evangeliums schreibt. Er ist bärtig, ohne Nimbus; neben ihm sieht man sein grosses goldenes Tintenfass, dessen Deckel an einer Schnur herabhängt. Vor ihm, mit der Rechten auf die Schrift deutend, steht eine hohe weibliche Gestalt, in ein hellblaues, einfach, aber sehr würdig drapirtes Gewand nonnenhaft gekleidet, welches von dem Haupte bis zu den Füssen herabfällt. Um das Haupt ist durch eine bläuliche Linie ein Nimbus gezogen. Die Herausgeber glauben hier mit (irrthümlicher) Beziehung auf die in der Wiener Genesis hinter dem aus dem Paradies ausgetriebenen ersten Menschenpaar stehende Gestalt die Personification der Kirche annehmen zu sollen. Kondakoff denkt an die *Εὕρεσις* oder *Φρόνησις* der Dioskorideshandschrift und erinnert an die Gestalt der Wiener Genesis, die er hier als Personification des Exils ansieht, und an die ‚Melodie‘ im Pariser Psalter. Es scheint mir im Cod. Rossanensis nur an eine Personification gedacht werden zu können, und da gebe ich, wie das bereits oben S. 208 angeführt wurde, derjenigen der göttlichen Weisheit den Vorzug, die uns hier zuerst entgegentritt. Diese Personification erhielt sich dann das ganze Mittelalter hindurch, um in Dante's Beatrice ihren höchsten Triumph zu feiern.

Fig. 351. Titelblatt zu Marcus.
Aus dem Codex Rossanensis (herausg. von Gebhardt u. Harnack).

Cambridge-Evangeliar.

Nicht gar zu weit von dem Rossanensis entfernt liegt die Entstehung des lateinischen Evangeliars der ,Corpus Christi Library' in Cambridge (Katal. Nr. 286), den man für einen der nach Beda's Zeugniss 601 von Gregor d. Gr. dem Abte Augustinus nach England gesandten Codices hält[1]. Die Handschrift hat zwei illuminirte Blätter, deren eines den Evangelisten Lucas mit seinem Stier unter einem Arcadenbogen (mit Architrav!) zeigt; die Pilaster der Arcaden sind mit je drei biblischen Scenen belebt (Fig. 352). Das zweite Blatt (Fig. 353) gibt in 12 Feldern ebenso viele Scenen aus dem Leben und Leiden Christi, auch Abendmahl (hier sitzen die Personen; es ist der Act der Segnung des Brodes vorgestellt) und Kreuztragung; dagegen fehlt die Kreuzigung. Diese Compositionen zeigen allenthalben noch den jugendlichen Christustyp und schliessen sich, ganz anders als die zuletzt beschriebenen griechischen Handschriften, an die römischen Sculpturen des 4. Jahrhunderts an. Mir ist kein Zweifel, dass sie die einfache Uebersetzung einer bezw. zweier Elfenbeintafeln sind, in welchen wir die nächsten Verwandten des Dittochaeum des Prudentius zu sehen haben. Es ist auffallend, dass dies bisher nicht bemerkt wurde. Garrucci will das Manuscript viel höher als in das 6. Jahrhundert setzen. Indessen ist die Gestalt des sitzenden Lucas spät; sie ist nicht der Kunst des 4. Jahrhunderts entlehnt. Der antike Charakter der biblischen Compositionen erklärt sich aus den Vorlagen.



Fig. 352. Apostel Lucas. Aus dem Cambridge-Evangeliar. (Nach Garrucci.)

Codex Amiatinus.

Für unsern Zweck von geringerm Belang, wenn auch in anderer Hinsicht von grösstem Werthe, ist der berühmte Codex Amiatinus mit dem ältesten uns erhaltenen Text der Hieronymianischen Vulgata, dessen Identität mit dem 716 von dem Abt Ceolfried nach Rom gebrachten und dem hl. Petrus

[1] Westwood (Palaeogr. sacr. pict. t. VII) gab zuerst eine Probe aus der Handschrift, welche dann Goodwin beschrieb (Evangelia Augustini Gregoriana, an Historical and Illustrative Description etc. Cambridge 1847). Zuletzt gab Garrucci zu III 64 sg. auf tav. 141 die beiden illuminirten Blätter heraus.

gewidmeten Exemplar jetzt durch de Rossi's glänzende Untersuchung festgestellt ist[1]. Die Handschrift, jetzt der Laurenziana in Florenz gehörig, ist zugleich die einzige aus dem Besitzstand des Heiligen Stuhles vor dem 8. Jahrhundert, welche dem Untergang entgangen ist. Dass diese Bibel nicht, wie man bisher angenommen, um 541, sondern unter Ceolfried selbst geschrieben ist, geht aus der von Hort in dem Cod. Harleianus (Nr. 3020) des British Museum entdeckten Notiz hervor. Dabei bleibt die Verwandtschaft mit der von Cassiodor dem Kloster Vivarium geschenkten ,Biblia corporis grandioris' bestehen, wie de Rossi aus dem Zusammenhang der im Cod. Amiat. gegebenen Zeichnung des Tabernakels mit der Cassiodorischen Vorlage erwiesen hat. Die uns erhaltenen Miniaturen des Amiatinus zeigen ausser dieser merkwürdigen Delineatio des jüdischen Tabernakels mit dem Tempelgeräth einen vor seinem Bücherschrank sitzenden Esdras und einen zwischen zwei Engeln thronenden Christus.



Fig. 353. Aus dem Cambridge-Evangeliar. (Nach Garrucci.)

Wichtig ist dagegen noch der von O. v. Gebhardt zuerst genügend bekannt gemachte und von Springer eingehend behandelte lateinische **Ashburnham-Pentateuch**[2], ein übrigens nur unvollständig erhaltener Pergamentcodex von 142 Blättern, der 1842 aus Tours verschwand, durch Libri an Lord Ashburnham gelangte und jetzt wieder für Frankreich zurückgewonnen ist. Der Charakter der Schrift weist

Ashburnham-Pentateuch. auf das 7. Jahrhundert. Springer, welcher die Handschrift mit der Wiener Genesis verglichen, gelangte zu folgendem Ergebnisse: ,Wir kommen', sagt er (S. 731), ,zu dem Schlusse, dass die beiden Handschriften nicht bloss ver-

[1] Garrucci III 49, tav. 126. 127. — De Rossi in seiner ,Comment. de origine, hist., ind. scrinii et biblioth. Sed. Apostolicae' (Romae 1886; Separat-Abdruck von t. 1 der Codices Palat. lat. Bibl. Vatican.), und besonders in dem ,Omaggio giubilare al Sommo Pontefice Leone XIII della Bibl. Vaticana'. Roma 1888.

[2] O. v. Gebhardt The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883. Mit 20 Tafeln. — A. Springer Die Genesisbilder in der Kunst des frühern Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch (Abhandlungen der phil.-histor. Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. IX. Lpz. 1884).

schiedenen Kunstkreisen angehören, sondern dass auch ihre Wurzeln, aus welchen sie sich entwickelt haben, weit auseinander liegen. Die Bilder der Wiener Genesis unterscheiden sich von antiken Wandgemälden eigentlich nur durch den Grund, auf welchem sie ausgeführt sind. Wenn man sich dieselben vom Pergamente auf die Mauer übertragen denkt, so würden sie nichts von ihrer Wirkung verlieren. Sie stehen den antiken Miniaturen, wie dem Iliasfragment in der Ambrosiana, nicht bloss zeitlich nahe, gehen jedenfalls auf einheitlich componirte, in sich abgeschlossene Gemälde zurück. Ein solcher Ursprung ist für die Illustrationen des Ashburnham-Pentateuch ganz undenkbar. Sie erinnern vielmehr an die Bilderchroniken oder Bildertafeln, deren Vorkommen in der antiken Welt Otto Jahn nachgewiesen hat und von welchen die bekannte Tabula Iliaca noch deutliche Spuren an sich trägt. Wir vermuthen, dass auch in der altchristlichen Welt biblische Chroniken oder Bildertafeln im Gebrauch waren, mit deren Hülfe die biblischen Thatsachen dem Auge nahe gerückt wurden und welche die Unterweisung in der Lehre wirksam unterstützten. Nur so können wir uns die Zusammenstellung vieler Scenen in einem Raume, die Beischriften, welche jede Scene begleiten und deuten, natürlich erklären. Das Band, welches die Illustrationen eines Blattes zusammenfasst, ist allein der Inhalt. Das gelesene oder erläuterte Kapitel der Bibel empfing durch die Bildertafel eine wohlthuende Ergänzung. Unsere Vermuthung wird durch das Canterbury-Evangelium in Cambridge bestätigt, wo für die einzelnen Evangelien offenbar dasselbe Illustrationsprincip waltete und jedem Evangelium eine erläuternde Bildtafel, die Hauptscenen desselben wiedergebend, vorangestellt war.‘

Springer führt dann weiter aus, wie in der in Frage stehenden Handschrift das Verwischen aller Spuren antiken Lebens und antiker Kunst, der Mangel an Anschauung der Monumente in den architektonischen Hintergründen, das fehlende Interesse an der Landschaft Beweise dafür sind, dass die Handschrift weitab von den antiken Culturstätten geschrieben und mit Bildern geschmückt worden ist. Heimisch ist der Künstler nur in der Welt elementarer, kriegerischer Leidenschaften und Kämpfe, die er vortrefflich wiederzugeben weiss; seine Charaktere sind grob und derb. Alles das macht den Eindruck einer erst langsam sich wiederaufbauenden Cultur. Es scheint Springer wahrscheinlich, dass die Handschrift einer Provinz angehört, in der sich germanisches Blut der antiken Menschheit stark beigemischt hatte; ob Oberitalien oder Südfrankreich, lässt er dahingestellt. Der Herausgeber, v. Gebhardt, hat noch auf die grosse Vertrautheit mit dem Orient hingewiesen, welche der Miniator besessen haben soll, und verweist dafür auf die naturgetreue Wiedergabe der Kamele, der Palmen u. s. f.

De Rossi hatte zunächst nur im allgemeinen auf die Wiederkehr der der ältesten christlichen Kunst geläufigen Typen in den figurirten Bibeln hingewiesen [1], dann die deutschen Armenbibeln des Mittelalters (im 14.—15. Jahrhundert) in Beziehung gesetzt mit der altchristlichen Kunst. ‚Die erste und entfernteste Genesis der Biblia pauperum‘, sagt er [2], ‚muss in der von den Vätern, der apostolischen Lehre entsprechend, vorgetragenen Lehre über das typologische Verhältniss des Alten zum Neuen Testament gesucht werden. Diese Typologie war in dem ältesten ikonographischen Cyklus der christlichen Kunst, auf den Wänden der Katakomben, dargestellt und ebenso auf den Sarko-

[1] Bull. 1882, p. 150. [2] Bull. 1887, p. 59.

phagen des 4. und 5. Jahrhunderts.' ,Von Rom', führt er weiter aus[1], ,verbreitete sich im Beginn des Mittelalters diese Typologie nach dem Norden, namentlich durch die von dem Mittelpunkt der Christenheit aus dahin versandten oder verbrachten Bücher. Ein eclatanter Beleg dafür ist das Beispiel des Abtes Benedict von Weremouth und Jarrow (ca. 678—684), welcher nach Beda's Zeugniss eine solche Handschrift mit einer „Concordia Veteris et Novi Testamenti" aus Rom nach Jarrow brachte.'

Noch einmal ist der grosse Meister auf diesen Gegenstand zurückgekommen, und zwar in der Beschreibung der Mosaiken von S. Maria Maggiore[2]. Die frappante Aehnlichkeit, welche die Darstellung des die Sonne zum Stillestehn nöthigenden Josua in diesen Mosaiken mit derjenigen auf der Josua-Rolle und mit den dem 11. und 12. Jahrhundert angehörenden griechischen Oktateuchhandschriften des Vatican (Nr. 746 u. 747) hat, zwingt zu der Annahme, dass alle diese Compositionen auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen seien. ,Diese kurzen Bemerkungen', schliesst de Rossi, ,genügen zu dem Erweis, dass es seit den ältesten Zeiten verschiedene *(più o meno)* Exemplare der figurirten Bibel gegeben habe.' Was hier unter den ,ältesten Zeiten' zu verstehen ist, und in welcher Art diese älteste, figurirte Bibel' seiner Meinung nach hergestellt war, darüber sagt de Rossi nichts Näheres[3].

Die Bilder in Jarrow.

Wir müssen, ehe wir weiter gehen, auf die hochwichtige Meldung Beda's über die ,Bibel' Benedicts in Jarrow zurückkommen. Es heisst bei Beda, Benedict sei von seinem fünften Aufenthalt in Rom mit einer Menge ,heiliger Bücher', d. h. also wol Bibeln, heimgekehrt, aber nicht geringer sei auch diesmal der Reichthum heiliger Bilder gewesen, den er gewonnen. Er habe nämlich damals die Compositionen aus der Heiligen Schrift, mit denen er die von ihm im Bering seines Klosters erbaute Marienkirche habe schmücken wollen, mitgebracht. Auch die Bilder für den Schmuck des Klosters und der Kirche des hl. Paulus konnte er jetzt zeigen: sie stellten die Concordia des Alten und Neuen Testamentes höchst kunstreich dar, z. B. den Parallelismus der Opferung Isaaks mit der Kreuzigung, die einander gegenüberzustellen waren; ebenso den der Schlange in der Wüste und der Erhöhung des Menschensohnes am Kreuz[4].

Weder de Rossi noch Steinmann, der diese classische Stelle ebenfalls bespricht[5], haben die Frage erörtert, welcher Gattung von Bildern diese von Abt Benedict aus Rom mitgebrachten *Picturae* angehört haben mögen. Weder der Eine noch der Andere hat mit dieser Stelle Beda's eine vorhergehende verglichen, welche die Bilder erwähnte, die Benedict von seiner vierten Reise

[1] Bull. 1887, p. 58.
[2] Musaici Lf. 24, p. 7 sg.
[3] Vgl. zu diesem Gegenstand jetzt noch E. Müntz Séances de l'Acad. des Inscr. 1894, 7 sept.
[4] Beda Venerabilis Vita bb. abbatum Wiremuthensium et Girvensium (Opp., ed. Giles, London 1843, IV 376; Migne XCIV 720): ... ,innumeris ecclesiasticorum donis commodorum locupletatus rediit; magna quidem copia voluminum sacrorum; sed non minori (sicut et prius) sanctarum imaginum munere ditatus. Nam et tunc divinae historiae picturas, quibus totam beatae Dei genetricis, quam in monasterio maiore fecerat, ecclesiam in gyro coronaret, attulit; imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque b. Pauli Apostoli, de Concordia Veteris et Novi Testamenti summa ratione compositas, exhibuit, verbi gratia, Isaac ligna quibus immolaretur portantem, et Dominum crucem in qua pateretur aeque portantem, proxima super invicem regione pictura coniunxit. Item, serpenti in eremo a Moyse exaltato, Filium hominis in cruce exaltatum comparavit.'
[5] Tituli p. 58.

nach Rom mitgebracht hatte [1]. Auch diese Mittheilungen sind von dem grössten Werthe. Sie lehren uns, dass diese *Picturae* ausser den Bildnissen der hl. Jungfrau und der Apostel die evangelische Geschichte (also das Leben Jesu), die Visionen der Apokalypse und offenbar auch ein Weltgerichtsbild umfassten. Alles das war auf den Wänden der von Benedict errichteten Peterskirche zu sehen. Was hatte er aber eigentlich aus Rom mitgebracht? Niemand wird an Tafelgemälde denken, mit denen Benedict die Wände seiner Kirchen behängt hätte, noch an gewirkte Teppiche, deren er auch zwei von Beda ausdrücklich erwähnte mitbrachte (*pallia duo holoserica*, p. 376) und die also von den *Picturae* verschieden waren. Offenbar waren die *Imagines* in den drei Kirchen Benedicts in Wandmalerei ausgeführt, und der Abt hatte zu diesen nur die Vorlagen in Rom erhalten. Beda's Text lässt die Frage offen, ob diese Vorlagen ausschliesslich (wie die Bezeichnung *Picturae* vermuthen lassen könnte) auf Pergament gemalte Bildertafeln waren, wie sie Springer als Vorlage des Ashburnhamschen Pentateuches zu unterstellen scheint, oder ob wir auch an Elfenbeinplatten (die mit den *Imagines* gemeint sein könnten) zu denken haben, wie diejenigen, welche das Dittochaeum beschrieb und welche allem Anschein nach dem Cambridger Codex zur Vorlage dienten.

Ich bin geneigt, auch letzteres anzunehmen. Der enge Zusammenhang zwischen der Elfenbeinsculptur und der Buchillustration ist andererseits, und zwar durch die seiner Zeit von mir zuerst hervorgehobene Uebereinstimmung der Illustration zu Ps. 26, 4—6 (David im Tempel vor dem Herrn) im Utrechter Psalter und auf dem schönen, in classischem Stil gehaltenen Elfenbein zu Zürich [2] erwiesen. Nichts steht im Wege, anzunehmen, dass Benedict Pergamentbilder aus Rom mitgebracht oder figurirte Bibeln; er kann aber auch Elfenbeintäfelchen erworben haben, welche diese ‚*Historiae*‘ boten, oder die Pergamentmalereien können auf solche Elfenbeinsculpturen zurückzuführen sein. Jedenfalls hatte er eine doppelte Classe von Vorlagen gewonnen: für S. Peter ausser den Bildern der Jungfrau und der Apostel eine Illustration des Evangeliums und der Apokalypse — also eine figurirte Bibel; und für S. Paul ein Concordia Veteris et Novi Testamenti.

Facit der bisherigen Betrachtung über die ältesten Bilderbibeln.

Eingehender als der Raum zu gestatten schien, sind hier die Beziehungen zwischen Rom und Jarrow im 7. Jahrhundert behandelt worden. Aber die hier geschilderten Vorgänge sind für die christliche Kunstgeschichte von ausserordentlicher Bedeutung: sie werfen ein helles Licht auf die Entstehung und Entwicklung der nordischen Kunst und deren Abhängigkeit von der römischen Tradition. Diese Vorgänge haben sich auf vielen anderen Punkten der Christenheit und noch manche Jahrhunderte hindurch gewiss wiederholt. Sie erklären den Charakter der karolingisch-ottonischen Kunst. Es muss einem spätern Abschnitt überlassen bleiben, auf diese und ihr Verhältniss zu der

[1] Beda Venerabilis l. c. p. 368: ‚Quintum, picturas imaginum sanctarum, quas ad ornandum ecclesiam b. Petri Apostoli, quam construxerat, detulit; imaginem videlicet b. Dei genetricis semperque Virginis Mariae, simul et duodecim Apostolorum, quibus mediam eiusdem ecclesiae testudinem, ducto a pariete ad parietem tabulato, praecingeret; imagines evangelicae historiae, quibus australem ecclesiae parietem decoraret; imagines visionum Apocalypsis b. Iohannis, quibus septentrionalem aeque parietem ornaret, quatenus intrantes ecclesiam omnes, etiam litterarum ignari, quaqua versum intenderent vel semper amabilem Christi sanctorumque eius, quamvis in imagine, contemplarentur aspectum, vel Dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent vel extremi discrimen examinis quasi coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent.‘

[2] Vgl. dazu de Rossi Bull. 1882, p. 150.

altchristlich-römischen Uebung näher einzugehen. Hier handelt es sich nur mehr darum, das Facit der bisherigen Betrachtung zu ziehen, um damit den Uebergang zum Mittelalter zu gewinnen. Es erscheint zunächst angezeigt, das Wesentliche aus dem bisher Beigebrachten in nebenstehender Uebersichtstabelle zusammenzustellen.

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich erstens, dass wir es nicht mit einer, sondern mit mehreren, nebeneinander bestehenden und ihren Einfluss geltend machenden figurirten Bibeln zu thun haben, und zwar: a) einer römischen (Mitte des 4. Jahrhunderts); b) einer griechisch-alexandrinischen, schliesslich byzantinisirenden (4. Jahrhundert); c) einer syrischen (6. Jahrhundert); dazu kommt d) im Anschluss an die römische eine barbarische (Ashburnham, 7. Jahrhundert).

Neben diesen die ganze Heilige Schrift oder einzelne Bücher umfassenden, immer nur in Fragmenten oder einzelnen Theilen uns erhaltenen Bilderbibeln[1] gab es, wenigstens seit Ende des 4. Jahrhunderts, Einzelbildtafeln (in Elfenbein oder Holz geschnitzt oder auf Pergament gemalt) und gemalte Cyklen (Wandgemälde und Mosaiken), welche den Parallelismus des Alten und Neuen Testamentes — die Concordia Veteris et Novi Testamenti — zur Vorstellung brachten.

Drittens bildete sich seit der Einführung der Lectio propria (Mitte des 5. Jahrhunderts) die an die Perikopen des Evangeliars und des Lectionars bezw. an das Verzeichniss derselben im ‚Comes‘ sich anschliessende ausgewählte Illustration, welche sich sowol in der Buch- als der Wandmalerei bewährte. Wir haben es wol dem völligen Untergang der vor das 8., bezw. 10. Jahrhundert fallenden römisch-kirchlichen Büchersammlungen zu verdanken, wenn uns von dem Grundstock dieser neuen Richtung der Illustration keine Zeugen erhalten sind[2]. Von ihr gingen aber, wie wir seiner Zeit sehen werden, die wichtigsten Vertreter der Buchmalerei im karolingisch-ottonischen Zeitalter aus (Cod. Egberti, die Evangeliarien von Gotha, Bremen, der Cod. Aureus des Escurial u. s. f.), und mit ihr hängt auch die monumentale Malerei desselben Zeitalters (Reichenau) zusammen, für welche wir auch, wie für die Buchmalerei im 9.—10. Jahrhundert, zusammenstellende *Indiculi* in den Tituli der Zeit finden. Es ergibt sich daraus die weitere Uebersichtstabelle S. 476, bei welcher die Numerirung der Bilderbibeln sich auf unsere erste Tabelle bezieht. Wir machen hier mit dem 7. Jahrhundert den Schluss. Es ist der Zeitpunkt, wo nach Gregor d. Gr. Rom und Italien den raschen Zusammensturz der letzten Reste antiker Bildung und antiken Kunstvermögens erleben, — ein Factum, das nicht bloss durch die offenkundige, die drei folgenden Jahrhunderte beherrschende Ohnmacht in Hinsicht der künstlerischen Production, sondern auch durch den jammervollen Bankrott der litterarischen Cultur bezeugt und bestätigt wird.

[1] Für eine solche die vier Evangelien begreifende Bilderbibel gibt die Handschrift 48 der Bibliothek von S. Gallen einen griechisch-lateinischen Index der Sujets, welchen Rettig (Antiquissimus quatuor evangeliorum canon. Codex Sangall. graec.-latin. Turici 1836) herausgegeben und kürzlich wieder S. Berger (De la tradition de l'art grec dans les manuscr. latins des Evangiles [Extr. des ‚Mém. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France‘ t. LII. Paris 1893]) besprochen hat. Wir kommen auf dieses Actenstück später zurück.

[2] Sämmtliche Bücherschätze der römischen Kirchen, insbesondere auch des Laterans und des Vaticans, welche älter waren als das 8., und fast alle, welche älter waren als das 10. Jahrh., sind im Laufe der Zeit zu Grunde gegangen (mit Ausnahme des Cod. Amiatinus; s. oben), wie das de Rossi in seiner S. 470, Anm. 1 erwähnten Commentatio nachgewiesen hat.

Nr.	Denkmal	Alter	Heimat	Steht verwandtschaftlich zur	Erhaltung	Inhalt
1	Früheste Reste, cop. in Paris u. vatic. Psalter.	ca. 320?	Alexandrien?	griech.-röm. altchristl. Kunst.	nur in Nachbildung	einige Allegorien.
2	S. Costanza, Mosaiken.	ca. 350	Rom	röm. altchristl. Kunst.	theilweise	Conc. V. et N. Test.
3	S. Ambrosius' Distichen.	4.—5. Jahrh.	Mailand?	„ ?	—	einzelne Scenen A. Test., vermuthlich Conc. V. et N. Test.
4	S. Prudent. Dittochaeum.	5. Jahrh.	Spanien?	„ ?	—	Conc. V. et N. Test.
5	S. Paul. Nolan. Fresken in S. Felix.	ca. 401—403	Nola	„ ?	—	A. Test. u. vermuthl. Conc. V. et N. Test.
6	Elpid. Rusticus.	ca. 500	Ravenna?	„ ?	—	Conc. V. et N. Test.
7	S. Sabina, Holzthüren.	ca. 500	Rom	„	theilweise?	desgl.
8	Elfenbeinstuhl des Bischofs Maximian.	ca. 550 [d. 5. Jahrh.?	Ravenna	„	„	desgl.
9	Lipsanothek von Brescia.	Ende d. 4. bis Anfang	Rom?	„	ganz?	desgl.
10	S. Maria Magg., Mosaiken.	352—366	Rom	„	„ ?	Genesis und Josua.
11	S. Apoll. Nuovo, Mosaiken.	ca. 400	Ravenna	„	„ ?	Leb. u. Passion Jesu.
12	Wiener Genesis.	ca. 5. Jahrh.	Alexandrien?	griech.-röm. altchristl. Kunst	theilweise	Genesis.
13	Cotton-Bibel.	ca. 5—6. Jahrh.	Alexandrien?	desgl., byzantinisirend	„	„ u. a.
14	Josua-Rolle.	ca. 5. Jahrh.	Griech. Ostreich	„ orient. Einschlag	„	Josua.
15	Cosmas Indicopleust.	6. Jahrh.?	Alexandrien	„ orient. Einfluss	ganz	A. Test., Einzelbild.
16	Rabulashandschrift.	586	Syrien	röm. altchristl. Einfluss, orient. Einfluss	theilweise	N. Test. (Evang.)
17	Codex Rossanensis.	5.—6. Jahrh.	Alexandrien?	orient.-byzant. Einfluss	„	„
18	Codex Cantabrigensis.	6. Jahrh.	Rom?	röm. altchristl. Kunst	„	N. Test., nach Elfenbeinen?
19	Ashburnham-Pentateuch.	7. Jahrh.	Nord. Provinzen	desgl., barbar. Ausführung	„	Pentateuch I—IV.
20	Vorlagen zu den Jarrow-Fresken in S. Peter.	ca. 680	Rom	„	—	Bibl. Fig., Evang. und Apok.
21	Desgl. in S. Paul.	ca. 680	Rom	„	—	Conc. V. et N. Test.

	Bilderbibel. Römischer Typus.	Bilderbibel. Alexandr.-griech. Typ.	Bilderbibel. Syrischer Typ.	Bilderbibel. Barbar.-nord. Typus.	Concordia V. et N. Testamenti.	Pictura propria nach d. Perikopen d. Comes.
4. Jahrh.	10. S. Maria Magg. (Josua)	1. Fragment	—	—	2. S. Costanza	—
„	—	—	—	—	[3. S. Ambros. Dist.]	—
„	—	—	—	—	9. Lipsanothek von Brescia	—
5. Jahrh.	11. S. Apollinare Nuovo	12. Wiener Genesis	—	—	4. Prudent. Dittochaeum	—
„	—	14. Josua-Rolle	—	—	5. Paulin. Nolan.	—
5—6. Jahrh.	—	13. Cotton-Bibel	—	—	7. S. Sabina, Holzthüren	
„	—	17. Codex Rossanensis	—	—	6. Elpid. Rusticus.	
6. Jahrh.	—	15. Cosmas Indicopleust.	16. Rabulashandschr.	—	8. Stuhl des Maximian	Röm. oder gallic. Vorlagen verloren.
„	—	—	—	—	18. Codex Cantabrig.	
7. Jahrh.	20. Vorlage zu den Fresken von Jarrow (S. Peter)	—	—	19. Ashburnham-Pentateuch	21. Vorlage zu Jarrow (S. Paul).	

Wer immer sich mit der epigraphischen Wissenschaft beschäftigt hat, weiss, dass die Inschriften ein überaus getreues und zuverlässiges Bild von dem Zustand der Bildung einer bestimmten Periode geben. Das gilt von der profanen, es gilt ebenso von der christlichen Epigraphik. Höchst belehrend ist es, zu sehen, wie der Verfall der Kunst, die allgemeine Decadenz des dahinsterbenden Westreiches sich auch in unseren christlichen Inschriften abspiegelt. Mit dem 6. Jahrhundert werden sie in Rom immer seltener an Zahl, immer ärmlicher an Inhalt und Form. Gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts beginnen sie fast ganz zu fehlen. Zwischen 589 und 600 fand de Rossi keine sicher datirte Inschrift mehr. Es waren die Jahre, wo die Einwohner der ewigen Stadt durch Elend, Ueberschwemmungen des Tiber, Pest, endlich durch die wilden Einfälle der Langobarden aufs äusserste heruntergebracht, verarmt, dem Ruin preisgegeben waren. Gregor d. Gr. hat den damaligen Zustand der Dinge in ergreifenden Worten geschildert. Es schien aus zu sein mit Volk und Stadt — *‚senatus deest, populus interiit, et tamen in paucis, qui sunt, dolores et gemitus quotidie multiplicantur: iam vacua ardet Roma‘*[1]. ‚Alles‘, setzt de Rossi diesen Worten des Kirchenlehrers zu, ‚alles schwieg, auch die Gräber gaben keinen Laut mehr von sich.‘ Den tiefen litterarischen Verfall einer Zeit, die mit der äussersten Nothdurft des Lebens rang, bestätigen auch die Väter der römischen Synode von 680 in ihrem Anschreiben an den kaiserlichen Hof in Byzanz. ‚Die Sorge um das Leben‘, schliessen sie, ‚hat hier alles andere zurückgedrängt; nichts ist uns geblieben als unser Glaube‘ — *‚sola est nostra substantia fides nostra‘*. Rom war, wie Papst Agatho um dieselbe Zeit klagt, zu einer elenden Provincialstadt — *‚in servilis provinciae qualitatem‘* — herabgesunken, in der es schwer war, noch Jemanden von litterarischer Bildung zu finden. Kein Wunder, dass mit dem 7. Jahrhundert die Sitte, den Todten Grabschriften zu setzen, sozusagen gänzlich aufhört; die wenigen Epitaphien, welche wir aus jener Zeit noch kennen, gehören hochgestellten Mitgliedern des Klerus an. Der Adel scheint gänzlich ausgestorben gewesen zu sein; seine letzte Erinnerung klingt in dem Epitaph des Edelknaben Boëthius vom Jahre 578 aus (Inscr. urb. Rom. I No. 1122). De Rossi, der diese Katastrophe am Schlusse des ersten Bandes seiner Inschriften (p. 518) geschildert, setzt hinzu: Dies Bild des Untergangs und der Zerstörung der römischen Cultur wäre ein bleibendes gewesen, hätte die römische Kirche nicht die ewige Stadt mit neuem Glanze erfüllt — *‚Adeo perditae ac plane eversae Romanorum civium fortunae erant et litterae; eaeque funditus interiissent, nisi Romana Ecclesia Urbem aeternam veteri splendore et imperio spoliatam maiestate implesset sua.‘* Gewiss: aber was von der ewigen Stadt gilt, das gilt auch von der römisch-christlichen Kunst. Auch sie, auch das Erbe der Antike wäre dem Abendland verloren gewesen, hätte die *Magistra Latinitas* nicht das heilige Feuer derselben unter der verglimmenden Asche erhalten. Aber das Feuer unter dieser Asche zu suchen, neues Leben aus ihr zu entfachen, dazu war jene neue Welt der Germanen berufen, mit deren Eintritt in die Cultur und die Kunst wir uns demnächst zu beschäftigen haben.

[1] Siehe Greg. M. In Ezech. libr. II, hom VI (ed. Par. 1705 I 1374).

Siebentes Buch.

Technische und Kleinkünste.

I.

Das Kunsthandwerk.

BESCHEIDEN treten die sogenannten Kleinkünste und technischen Künste, das Kunsthandwerk, mit ihren mannigfaltigen Erzeugnissen hinter den Schöpfungen der drei grossen Schwesterkünste zurück, und gewiss knüpft sich an sie im ganzen und grossen nur ein untergeordnetes kunstgeschichtliches Interesse. Um so stärker ist die Theilnahme, welche die Culturgeschichte diesen Zweigen künstlerischer Bethätigung zu widmen hat. Erst aus ihrer Arbeit und aus ihren Producten lernen wir, bis zu welchem Grade und in welchem Umfang das Innere des Hauses, die Gemeinde, der ganze Mensch in seinen intimsten Gewohnheiten, in den am wenigsten fremder Kenntniss blossliegenden, öffentlich controllirten Lebensäusserungen von dem ästhetischen Bedürfniss berührt, von der Freude an der Kunst ergriffen, von dem Verständniss für Kunstformen durchdrungen waren.

Glasfabrication.

Von den Producten des Kunsthandwerks, welche das christliche Alterthum uns hinterlassen hat, sind ausser einigen geschnittenen Steinen und den schon früher erwähnten Broncen mit den Bildnissen der Apostelfürsten keine älter als die Producte der Glasfabrication. Als das Christenthum in Rom eintrat, war diese Kunst von Alexandrien aus bereits in Italien eingeführt; zuerst in Campanien, dann in der Hauptstadt des Reiches, bald auch in Spanien und Gallien waren Fabriken entstanden, in denen im wesentlichen ganz wie in unseren heutigen das Glas in flüssigem Zustande in Formen gegossen, gesponnen, in Fäden gezogen und gefärbt, in hartem Zustand geschliffen und geschnitten wurde[1]. So zerbrechlich die Glasfabricate auch sind, so entgingen sie doch der Zerstörung weit zahlreicher als andere Gegenstände des Gebrauches, indem sie, in Gräbern und unterirdischen Anlagen verschlossen oder verschüttet, besser als andere dem zersetzenden Einfluss der Feuchtigkeit und den Angriffen organischer Wesen widerstanden. Die Gläserfunde gehören daher in der profanen und christlichen Archäologie zu den häufigsten und gesuchtesten Fundgegenständen, und der Bestand der uns in den Museen Roms wie der Provinzen erhaltenen zeigt, einen wie ausgiebigen Gebrauch die alten Christen, gewiss ebenso wie ihre heidnischen Mitbürger, von den Erzeugnissen dieser Fabrication machten. Die eigentliche Ausstattung des Grabes bestand zum Theil aus in Glas gefertigten Urnen, Salbenfläschchen (den früher sogen. Lacrimatorien), Büchsen. Der Schmuck der Männer wie Frauen wies Hals- und Armbänder aus Glasperlen, Glas-

[1] Vgl. Marquardt Handbuch der röm. Alterthümer V II, 336 f. Semper Der Stil II² 178.

flüsse statt der Edelsteine, gläserne Amulette und dergl. auf. Im Hause gebrauchte man gläserne Schüsseln, Kannen, Töpfe, Amphoren, Teller, Trinkgefässe, Lampen; Glasfiguretten von Göttern, Menschen und Thieren, Spielsteine aus Glas wurden aufgestellt und benutzt. Inwieweit gläserne Objecte, speciell Schüsseln, auch im liturgischen Gebrauche der Kirche sich einbürgerten, werden wir später zu erörtern haben. Dass die von den Christen verwendeten Erzeugnisse zum grössten Theil aus heidnischen Ateliers hervorgegangen, ist an sich wahrscheinlich. Indessen lässt der Umstand, dass die wichtigste Kategorie derselben, die Goldgläser, fast nur oder wenigstens vorwaltend christliche Darstellungen aufweist, doch darauf schliessen, dass man sich wenigstens diesem Zweige des Kunsthandwerks innerhalb der christlichen Gemeinde frühzeitig mit ganz besonderer Vorliebe widmete.

Goldgläser.

Diese Goldgläser *(Fondi d'oro)* sind zum grössten Theil in den römischen Katakomben gefunden worden (es sind gegen 350 Fragmente nachgewiesen); erst in neuerer Zeit traten auch im Rheinlande derartige Funde hervor, welche eine Ausbreitung der betreffenden Technik nach den Provinzen hin beweisen[1]. Sie waren meist als *Segni* (Erkennungszeichen) in den Bewurf der Gräber eingedrückt und sind durch die Verhärtung dieses Kalkbewurfes der Zerstörung entgangen. Das Artefact besteht darin, dass ein gravirtes, zuweilen auch mit Farben versehenes Goldplättchen zwischen zwei Glasplatten eingeschmolzen war (Fig. 354 u. 355). Wahrscheinlich wurde die auf einem Glase befestigte Goldplatte in den noch elastischen Boden eingedrückt. Garrucci[2] hat die Ansicht aufgestellt, es sei die Mehrzahl der uns erhaltenen *Fondi d'oro* von Hause aus nicht Böden jetzt zerbrochener Gefässe, sondern runde Glasmedaillons mit religiösen Bildern gewesen, was nicht wahrscheinlich ist und wogegen der brüchige Rand der uns erhaltenen Scheiben spricht. Im Gegentheil ist anzunehmen, dass durchschnittlich der Boden gewisser kleiner Schalen mit diesen Goldbildern geschmückt war und dass der figürliche Schmuck nur ausnahmsweise[3] auch nach den Wandungen des Gefässes hinaufstieg. Einzelne Medaillons scheinen freilich auch, wie der glatte Rand und der ihn umgebende Metallreif mit Oehr[4] zeigt, von vornherein bestimmt gewesen zu sein, als Zierat am Halse getragen zu werden. An einer in Köln gefundenen Glaspatene fehlt das Ueberfangsglas, wie auch bei dem *Vas diatretum* der Basilewski'schen (früher Disch'schen) Sammlung[5].

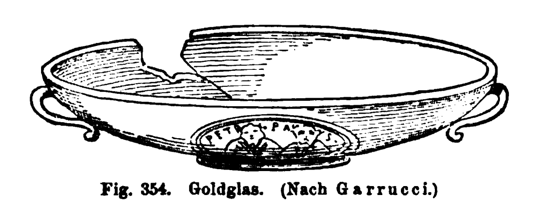


Fig. 354. Goldglas. (Nach Garrucci.)

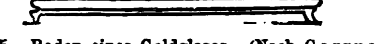


Fig. 355. Boden eines Goldglases. (Nach Garrucci.)

[1] Die erste Sammlung der im 16. und 17. Jahrhundert gefundenen Goldgläser veranstaltete Fil. Buonarruoti (Osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro etc. Fir. 1716); sie enthielt 72 Nummern, denen Boldetti 1720 28 neue hinzufügte. Die vollständigste Sammlung (340 Nummern) gab Garrucci in seinen ‚Vetri ornati di figure in oro' etc. (Roma 1858; [2]1864) und wiederum in der ‚Stor. di arte cristiana'. Ueber die rheinischen Funde vgl. Aus'm Weerth im Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden i. Rheinl. XXXVI 128. Düntzer ebd. XLII 169. Heuser im Köln. Pastoralblatt 1867, S. 42. De Rossi Bull. 1864, Nr. 12. Kraus Roma sotterranea [2] 331; Real-Encykl. I 618.

[2] Vetri [2] p. 102.

[3] Wie Garrucci tav. 39 [7] [a].

[4] Ibid. Fig. 4.

[5] Ob die von Athenaeus in seinem Deipnosophist. V 15 erwähnten ὑάλινα διάχρυσα

Die auf den Goldgläsern dargestellten Sujets sind zum kleinen Theil mythologischer Natur, wie einige Venusbilder, Amor und Psyche, zum Theil profanen (Gladiatorenkämpfe, Familienscenen), weitaus überwiegend aber religiös-christlichen Inhalts. Biblische Scenen und Heiligenbilder, unter den letzteren namentlich Petrus und Paulus, die Wunder Christi, wechseln miteinander ab. Die Mehrzahl der hier in Betracht kommenden Darstellungen ist in unserer Erörterung des altchristlichen Bilderkreises bereits besprochen worden. Ein hervorragendes Beispiel der Behandlung bietet das hier abgebildete vaticanische Goldglas (Fig. 356), welches uns in seiner obern Abtheilung Christus auf dem Hügel zwischen Petrus und Paulus, in der unteren das Lamm Gottes zwischen dem durch sechs Lämmer dargestellten Apostelchor und den beiden Städten Jerusalem und Bethlehem vorführt. Nicht minder interessant ist die kostbare Platte, welche bei S. Ursula zu Köln gefunden wurde und aus der Herstattschen Sammlung ins Britische Museum gelangte (Fig. 357)[1]. Sie bietet eine Reihe biblischer Scenen und ist durch ihre mannigfaltige Farbengebung ausgezeichnet. Die Entstehung dieser anziehenden kleinen Denkmäler wird im allgemeinen dem 4. Jahrhundert zu verdanken sein. Die dargestellten Sujets, die sie begleitenden Inschriften, der Umstand, dass nach 409 nicht mehr in den Katakomben begraben wurde, lassen nicht annehmen, dass die uns erhaltenen Exemplare später fallen. Wol aber dürften manche derselben noch dem 3. Jahrhundert angehören. Ein *Fondo d'oro*, der einen Haufen Münzen abbildet, bietet einen Caracallakopf; es ist aber nicht wahrscheinlich, dass man nach dem Tode dieses Kaisers sein Bild vervielfältigt haben sollte[2]. Was den Zweck der Goldgläser und ihre Verwendung anlangt, so ist möglich,



Fig. 356. Goldglas in der vaticanischen Bibliothek.

δύα des Ptolemaeus Philadelphus (284—246 v. Chr.) Fondi d'oro wie unsere christlichen Goldgläser (wie dies Seibt Studien zur Kunst- und Culturgeschichte I [Frankf. 1882] 62, und C. Friedrich in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München 1879, S. 11 behaupten), oder, wie Garrucci annimmt, nur vergoldete Gläser ohne Ueberfang waren, lässt sich nicht mehr feststellen. Seibt nimmt auch an, die Technik unserer Goldgläser sei im 10. Jahrhundert durch Heraclius wieder erneuert worden, während er die von Theophilus (Sched. div. art. I 13) beschriebenen Gläser als Producte einer andern Technik erklärt. Im 17. Jahrhundert war Kunkel bemüht, das Geheimniss der Goldgläserfabrication wieder zu finden. Nach manchen fehlgeschlagenen Versuchen des 19. Jahrhunderts ist dies endlich Salviati in Venedig wieder gelungen. Vgl. Real Encykl. I 611 f.

[1] B. J. XLII 168, Taf. 5.

[2] Vgl. Garrucci tav. 33[5].

dass einzelne derselben, wenigstens die grösseren Schalen (wie die Disch'sche aus Köln, Fig. 358), liturgischen Zwecken gedient haben; scheint doch festzustehen, dass im 3. und noch im 4. Jahrhundert in Rom gläserne Patenen und Kelche beim heiligen Opfer gebraucht wurden (Lib. pontif. in Zephyr. § 2). Die meisten der auf uns gekommenen Reste schliessen indessen einen liturgischen Gebrauch aus. Acclamationen, die auf ihnen angebracht sind, wie BIBE ET PROPINA, ΕϹΘΙΕ, ΠΙΕ, QVI SE CORONABERINT BIBAN*t*, verrathen, dass diese Gläser bei Gastmählern oder bei den Agapen gebraucht, wahrscheinlich als Geschenke vielfach den Tischgenossen überreicht und als



Fig. 357. Kölner Glasboden. (Im British Museum.)

Andenken an gemeinschaftliche Feste aufbewahrt wurden. Die Darstellungen sind meist so angebracht, dass der Trinkende sie beim Genuss des Weines am Boden des Gefässes vor Augen hatte. Der Umstand, dass sehr häufig die Bilder der Apostel und andere heilige Sujets diesen Boden zierten, scheint gerade auf eine Verwendung bei den Agapen hinzudeuten; indessen war die Sitte, die verschiedensten Gegenstände des häuslichen Gebrauchs mit Monogrammen, Apostelbildern u. dgl. zu schmücken, im 4. Jahrhundert bereits allgemein.

Ausser den Goldgläsern waren aber auch andere Glasfabricate bei den Christen in Gebrauch. Eine derjenigen der Goldgläser nahe verwandte Technik

war die an Gläsern, in welchen die Zeichnung durch Schleifung hergestellt war und der eingeschliffene Contour häufig durch Gold oder Schmelzfarben gefüllt wurde. Exemplare dieser Gattung sind von Garrucci[1] und de Rossi publicirt worden. Drei derselben, welche in den Ruinen des Xenodochiums des Pammachius zu Ostia gefunden wurden, weisen den guten Hirten mit der Hirtenflöte, Christus zwischen zwei Heiligen, und wiederum den Herrn zwischen Petrus und Paulus auf[2], ein anderes, dem 5. Jahrhundert angehörendes die Taufe eines Mädchens[3]. Ein gravirtes Glas aus Sicilien mit Lazarus hat Le Blant beschrieben[4]. Die namhaftesten Werke dieser Art sind jedoch die in Trier, Strassburg und Podgoritza gemachten Funde. Die in einem christlichen Grabfelde bei Trier 1870 gefundene Glasschale[5] zeigt in rohen Umrissen das Opfer Abrahams mit der Beischrift VIVAS IN DEO; ein 1880 bei Strassburg aufgedeckter Becher hat das nämliche Sujet zweimal, mit Einschiebung von Moses[6] (Fig. 359 u. 360). Reicher als alle anderen, aber auch barbarischer in der Ausführung, ist die zu Podgoritza in der Herzegowina gefundene, mit der Basilewski'schen Sammlung nach S. Petersburg gewanderte Schale[7] (Fig. 361), welche wiederum das Opfer Abrahams inmitten acht anderer biblischer Sujets bietet. Man wird diese und ähnliche Funde (deren Statistik die Real-Encykl. I 614 ff. bringt) dem ausgehenden 4. und 5. Jahrhundert zuzuschreiben haben.

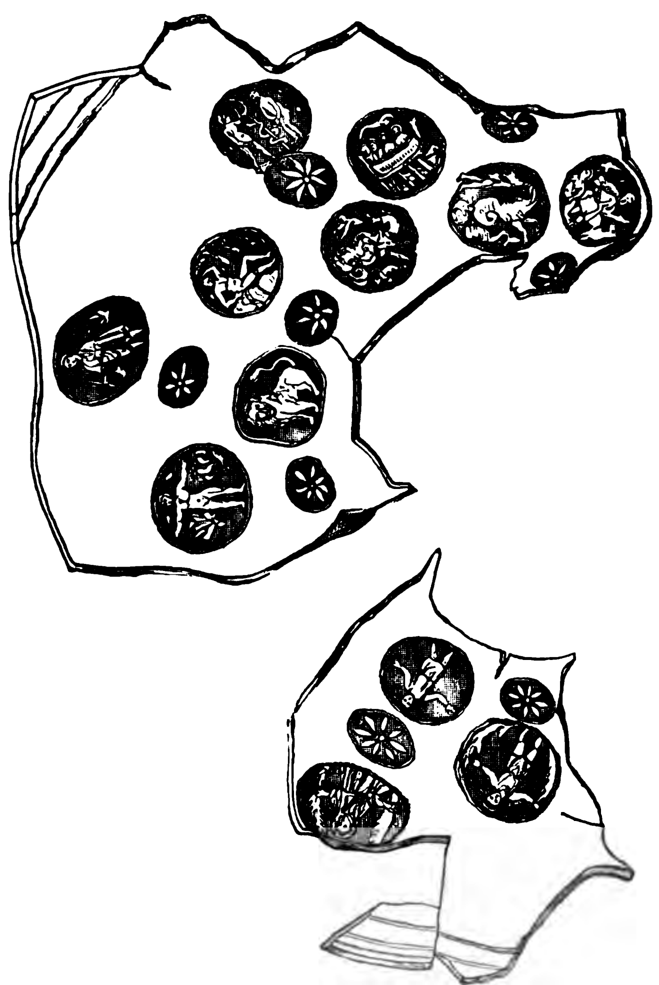


Fig. 358. Kölner Glasboden. (Im British Museum.)

[1] Tav. 5[1].
[2] Bull. 1868, p. 38.
[3] Bull. 1876, tav. 1.
[4] Mél. d'arch. 1888, pl. 9. — De Rossi Bull. 1888—1889, p. 77.
[5] Jetzt im dortigen Provincial-Museum. Vgl. Aus'm Weerth in B. J. LXIX 52, Taf. 6. v. Wilmowsky Archäolog. Funde. Trier 1873.
[6] Straub Le cim. gallo-rom. de Strasbourg. 1881.
[7] De Rossi Bull. 1877, tav. 5. 6.

Kostbarer noch als diese Classe von Fabricaten sind die sogen. *Vasa diatreta*, deren Aussenfläche in durchbrochener Arbeit durch Ausschneiden der Contouren aus der harten Masse und Verbindung derselben durch dünne Glasstifte hergestellt wurde. Es scheint, dass diese schwierige Technik unter Nero erfunden wurde und Martials ‚*calices audaces*' auf die so hergestellten Becher zielt; dass sie sich bis zum 5.—6. Jahrhundert erhielt, geht aus dem Cod. Theodosianus (XIII 4, 2, wo die *Diatretarii* erwähnt werden) und aus dem Digest. IX 2, 27, § 29 hervor. Man kennt bis jetzt 13 dieser *Diatreta*, in deren Besitz sich verschiedene Museen theilen [1]. Der grösste Theil derselben wurde in den Provinzen gefunden. Verwandt mit ihnen sind die *Pseudodiatreta*, denen Relieffiguren aufgelöthet sind. Ein Exemplar dieser Art fand sich im Coemeterium S. Callisto [2], ein anderes 1870 in Trier [3]. Beide Gefässe sollen dem Beschauer die Illusion des Meeres hervorrufen, und es sind darum ihre Aussenflächen mit Seethieren reliefirt, wie sie den verschiedenen Schichten des Meeres entsprechen. Auch für diese eigenthümliche Fabrication scheint sich der Mittelpunkt in den Provinzen, und zwar in der Nähe von Trier, befunden zu haben [4].



Fig. 359. Glasbecher aus Strassburg.



Fig. 360. Glasbecher aus Strassburg.

Dass man aus Glasplatten ganze Kästchen herstellte, zeigt der leider gänzlich verschollene Neusser Fund von 1847 [5], wo die einzelnen Platten mit biblischen Scenen und den Bildern des Papstes Sixtus, der hll. Laurentius und Hippolytus geschmückt waren.

[1] Real-Encykl. I 615 f.

[2] De Rossi Roma sotterranea III 326, tav. 16 [1].

[3] Vgl. v. Wilmowsky a. a. O.

[4] De Rossi Roma sotterranea III 327. — Aus'm Weerth B. J. LXVII 156.

[5] B. J. LXIII 108—113, Taf. 4. Real-Encykl. I 618.



Fig. 361. Schale aus Podgoritza. (Collection Basilewski.)

II.

Terracotten.

Die Terracotta wurde im Alterthum bekanntlich in vielfacher Weise verwandt, und noch in den letzten Jahrzehnten haben die Funde von Tanagra, Tarent, Mirina gezeigt, zu wie hoher Vollkommenheit die Griechen es in der Behandlung der gebrannten Erde gebracht hatten. Ein guter Rest dieser Technik hatte sich in der Kaiserzeit erhalten, namentlich, wie es scheint, in Africa, wo uns ein *Donatus coromagister* (d. i. *χοροπλάστης*) als Fabricant von Thonlampen genannt wird. Dass die Christen frühzeitig die Terracotta verwandt haben, sehen wir gelegentlich der von uns erwähnten thönernen Sarkophage (s. oben S. 235). Unter den Katakombenfunden bezeugen dann die zahlreichen grösseren und kleineren Amphoren und Urnen[1] diesen Gebrauch, weiter eine Anzahl Basreliefs, die als Loculusverschlüsse dienten[2] und zuweilen mit den aus dem Cantharus trinkenden Panthern (2.—3. Jahrhundert) und anderen Thier- und Pflanzenornamenten geziert waren. Von

[1] Vgl. dazu Bosio p. 201. Bottari p. 150. De Rossi Roma sotterranea III 605.

[2] So eines vom Jahre 273 (de Rossi Inscr. I 12).

Thonfiguretten werden von Boldetti (p. 329) ein halbes Pferdchen, offenbar Kinderspielzeug, kleine Statuetten des guten Hirten, Tauben, Eulogien, Fläschchen, ein Tintenfass erwähnt. Eine zierliche Thonfigurette des vaticanischen Museums, welche den Pastor bonus vorstellt und dem 4. Jahrhundert angehört, wird von de Rossi auch für ein africanisches Product angesehen [1]. Ein Monogramm *in opere laterizio* trat kürzlich zu Tage [2]. Das merkwürdigste uns überkommene Terracottadenkmal der alten Christenheit ist jedenfalls das Medaillon der Barberinischen Bibliothek, dessen wir oben (S. 202, Fig. 171) bei der Erörterung der Weltgerichtsbilder ausführlicher gedacht haben. Die ausgiebigste Verwendung dieses Materials bieten indessen die Lampen, deren werthvollere Exemplare allerdings nicht in gebrannter Erde, sondern in Bronce gefertigt wurden. Edlere Metalle sind für die antiken Lampen ebenfalls in Anwendung gekommen. Doch sind uns christliche Lampen aus Silber und Gold nicht erhalten. Boldetti spricht zwar von silbernen Lämpchen und einem aus Bernstein, welche in den Katakomben gefunden wurden, und im Grabe der Kaiserin Maria, des Honorius Gemahlin, lag eine aus Gold und Krystall gefertigte Lampe in Gestalt einer Muschel; aber alle diese Denkmäler sind verloren gegangen. Im häuslichen Gebrauche wurden sowol einfache kleine Lämpchen wie Lampenständer und freistehende Lichthalter verwendet; beide Gattungen treten uns auch bei den Christen entgegen. Zunächst war man in den Katakomben zur Beleuchtung der Gänge und Cubicula der Lampen auf Schritt und Tritt benöthigt; sie wurden in der Hand getragen, an den Gräbern aufgestellt oder hingen an einer Kette befestigt von der Decke herab (vgl. Fig. 362). Das Licht, welches die Lampe trug, sinnbildete dann Christum, wie das in der Inschrift des Sarkophags des Probus [3] ausgesprochen ist: *luce nova frueris, lux tibi Christus adest,* und Hieronymus mit den Worten bestätigt: *ad significandum lumine fidei illustratos sanctos decessisse et modo in superna patria lumine gloriae splendere.* Es ergab sich daraus die Sitte, Lichter an den Gräbern der Christen brennen zu lassen; das Oel, welches in diesen Lampen brannte, ward alsbald als Reliquie angesehen, und zahlreiche Inschriften von Ampullen, in denen dies Oel aufgefangen wurde, bezeugen uns, von welchen Martyrgräbern es genommen war. Die Verwendung von Lampenlichtern und Fackeln kam aber auch bei den hauptsächlich des Nachts gefeierten Begräbnissen und überhaupt beim Gottesdienst in Betracht. Indessen wurde das Aufstellen von Lichtern auf den Altären selbst in der abendländischen Kirche erst viel später, in der morgenländischen niemals Sitte. Bei festlichen Gelegenheiten waren die Häuser und die

Lampen.



Fig. 362. Broncelämpchen aus den Katakomben.

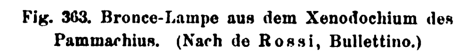


Fig. 363. Bronce-Lampe aus dem Xenodochium des Pammachius. (Nach de Rossi, Bullettino.)

[1] Bull. 1887, p. 142. [2] Bull. 1892, p. 154. [3] Bottari I 53.

ganze Stadt mit Lampen und Kerzen beleuchtet, wie das nach Eusebius' Zeugniss Kaiser Constantin in der Osternacht zu thun befahl. Auch pflegte man sich Lampen zum Geschenk zu machen, wie das z. B. von der Florentiner Broncelampe anzunehmen ist.

Unter diesen Umständen erklärt sich die grosse Anzahl von Lämpchen, welche uns das christliche Alterthum hinterlassen hat. Kein anderer Gegenstand desselben ist so zahlreich wie dieser in unseren Museen, namentlich auch in unseren rheinischen Sammlungen, vertreten. In neuester Zeit hat besonders das römische Africa und auch Aegypten eine Fülle schätzenswerthen Materials nach dieser Richtung geliefert[1].

Die künstlerische Behandlung der Lampen machte sich in doppelter Richtung geltend: einmal in der Gestaltung, welche mehrfach diesem Utensil gegeben wurde, dann in den Ornamenten, welche die obere oder untere Fläche namentlich der Thonlämpchen empfing. Sowol bei heidnischen als christlichen Lampen war die Form des Schiffes (der *Navicella*) beliebt, das vorne in einem Mundstück für den Docht (einige Exemplare haben zwei und mehr Flammen), hinten in den dem Steuerruder des Schiffes nachgebildeten Handgriff (das *Acrostolium*) auslief. Einige Lampen haben die Gestalt eines Fusses oder eines Fisches. Am beliebtesten scheint bei den Broncelämpchen (sie kommen erst seit dem 4. Jahrhundert vor) die Krönung des Acrostoliums mit dem Monogramm Christi gewesen zu sein; es tritt hier an die Stelle des Simulacrums der Gottheit, mit welchem die Römer ihre Schiffe zu schmücken pflegten. Aber zuweilen gestaltet sich die Form der Lampe zu einer noch reichern Symbolik aus. Zwei Lampen verdienen in dieser Rücksicht eine besondere Erwähnung. Die eine ist die um 1868 in Porto, in den Ruinen des Xenodochiums des Pammachius, des Freundes des hl. Hieronymus, gefundene prächtige Bronce aus dem Ausgang des 4. Jahrhunderts, deren Acrostolium uns das von der Taube als dem Symbol des Heiligen Geistes überstiegene Monogramm des Herrn über der Ausladung der Puppis zeigt (Fig. 363); letztere stellt den Kopf einer Schlange dar, welche in einen Apfel beisst; nahe dem Vordertheile sieht man den Delphin, das den Schiffern befreundete Thier, den Gang des Schiffes gewissermassen überwachen[2]. Man sieht, wie hier ein grosses Stück altchristlicher Symbolik beschlossen ist. Nicht minder merkwürdig ist die Bronce der Florentiner Uffizien (Fig. 364), die wir bereits oben (S. 98) besprochen haben. Eine von Lasteyrie beschriebene Lampe stellt ein Lamm dar, mit einem Kreuz auf der Brust und einem andern auf dem Kopfe (Fig. 35). Auf dem Palatin fand sich ein Exemplar, welches die vier Ps. 99, 13 genannten diabolischen Thiere zu den Füssen Christi zeigt. Eine karthagische weist den Sieg Christi über den unter dem Bilde des siebenarmigen Leuchters angedeuteten Judaismus auf. Ein anderes Mal ist die Schiffsform verlassen und der Henkel der Lampe zu einem Kreis

---

[1] Die Bekanntmachung dieser wie so vieler anderer interessanten Funde Tunesiens verdanken wir insbesondere dem unermüdlichen P. Delattre. Vgl. dessen ‚Lampes chrétiennes', Lyon 1889, und ‚Revue de l'art chrétien' 1890 ff., XXXIII 135; XXXIV 39; XXXV 133. Im übrigen de Rossi Bull. V 1, 13. 151; 1866, p. 72; 1870, p. 2; 1871, p. 4; Roma sotterranea III 608; Real-Encykl. II 267. Le Blant De quelques sujets répr. sur les lampes en terre cuite (Mél. d'arch. et d'hist. t. VI. Rome 1886). — Eine reiche Anzahl Thonlämpchen aus den Grabfunden von Achmim hat Forrer (a. a. O. S. 11, Taf. 2—5) mitgetheilt; ebd. S. 13, Taf. 6[a]. 7[1-4] u. s. f. prächtige Broncelampen in Taubengestalt.

[2] De Rossi Bull. 1868, p. 78 sg., tav. 1.

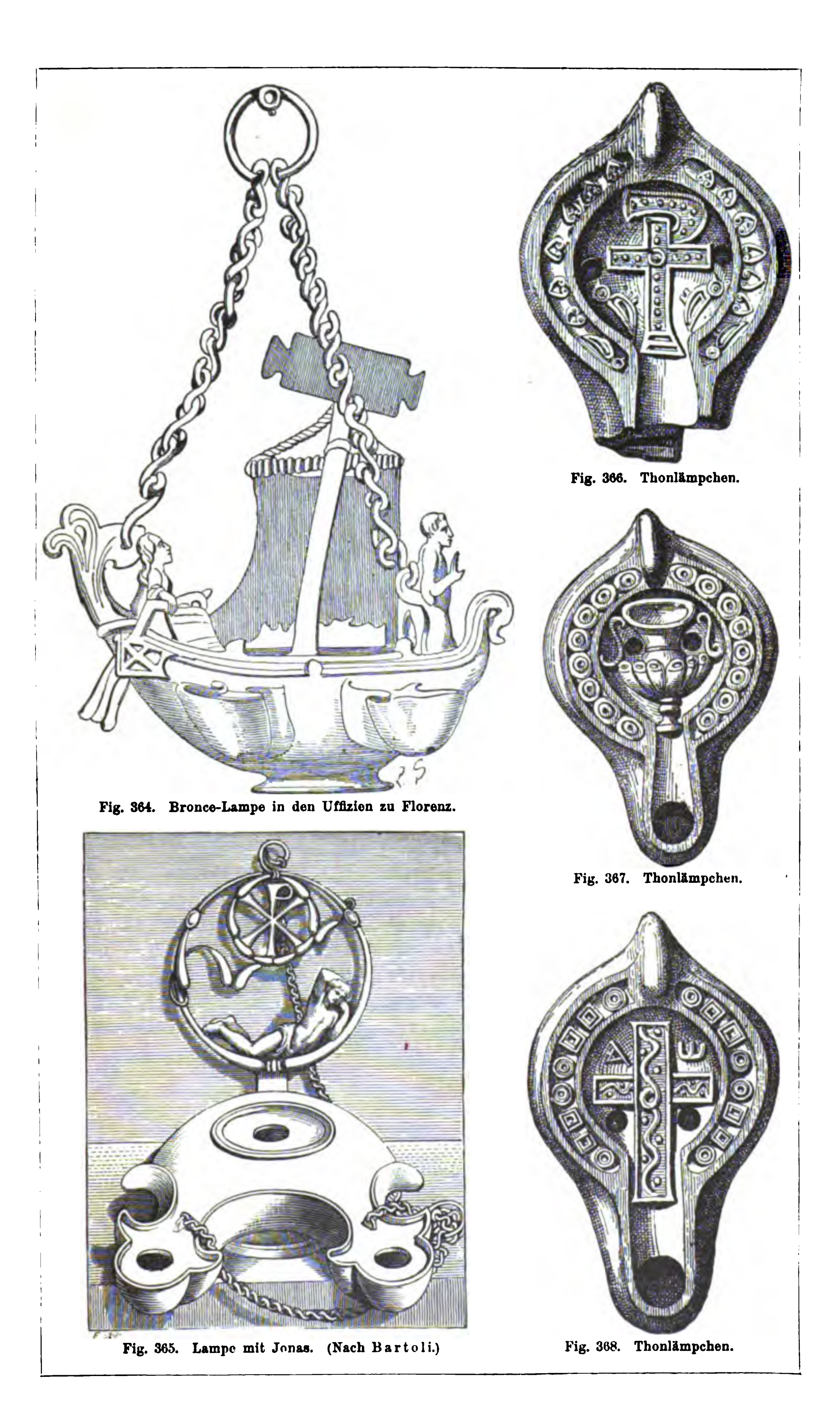


Fig. 364. Bronce-Lampe in den Uffizien zu Florenz.

Fig. 365. Lampe mit Jonas. (Nach Bartoli.)

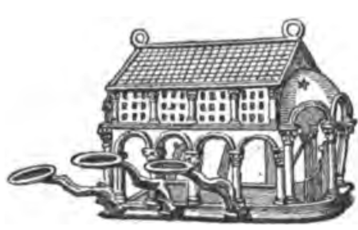
Fig. 366. Thonlämpchen.

Fig. 367. Thonlämpchen.

Fig. 368. Thonlämpchen.

gestaltet, in welchem das Monogramm über dem ruhenden Jonas strahlt (Fig. 365). Höchst mannigfaltig ist die Decoration der Thonlämpchen, auf welchen uns das Monogramm, später das Kreuz, der gute Hirte, das Lamm, Tauben, Hahnen, Pfauen und andere Vögel, Pferde, Löwen, Hasen u. s. w., selten biblische Scenen, wie das Opfer Abrahams, Jonas unter der Kürbisstaude, die drei Jünglinge im Feuerofen, die Anbetung der Magier, begegnen (Fig. 366—368). Auch Fische und Delphine, das eucharistische Gefäss, Brustbilder von Personen werden angetroffen. Die Lämpchen scheinen zuweilen dogmatischen Absichten gedient zu haben. Ein Exemplar aus Selinunt hat wie nordafricanische Lampen das DEO GRATIAS, das Feldgeschrei der Orthodoxen gegen die Donatisten und ihr DEO LAVDES[1].

Zur Beleuchtung der Kirchen dienten seit der Mitte des 4. Jahrhunderts Lampen von verschiedener Einrichtung. Hängelampen *(Coronae, Circuli luminum)*, welche an beweglichen Seilen hingen, beschreibt Prudentius (Cath. V 114) in ihrer Wirkung: sie trugen auf einem Reifen eine Anzahl Glasgefässe, in denen das Oel brannte. Von dieser Art werden auch die von Paulin von Nola erwähnten *,multifores lychni'* gewesen sein. Erhalten haben sich keine Exemplare dieser Leuchter; dagegen sehen wir sie auf späteren Denkmälern abgebildet, wie in der Unterkirche von S. Clemente, auf einer Miniatur von S.-Germain des Prés und auf dem Altarrelief von S. Ambrogio in Mailand[2]. Beliebt war auch das Aufhängen von Lampen an die Arme des Kreuzes, wie ein Bild in dem Baptisterium von S. Ponziano zeigt, sowie an Ketten, welche von Votivinschriften herabhingen[3]. Wie weit man übrigens in der Ausgestaltung der Lampenformen ging, zeigt vor allem die merkwürdige Broncelampe des 5. Jahrhunderts, welche, in Orléansville gefunden, in die Sammlung Basilewski und mit ihr nach S. Petersburg gelangte. Sie stellt eine Basilika vor, aus deren Langseiten je drei Armleuchter mit flacher Schale hervorragen (Fig. 369).


Fig. 369. Bronce-Lampe. (S. Petersburg.)

Von den mannigfachen Formen der Lampenhalter *(Lychnuchi)* und Leuchter, wie sie bei den Alten in Gebrauch waren, haben die Christen zweifellos auch zu Hause wie bei ihrem Gottesdienst Gebrauch gemacht. Dass man sich in den Katakomben broncener *Cereolaria* bediente, ist durch Bildwerke bezeugt[4], doch sind uns deren keine mehr erhalten[5]. Wol aber fanden sich noch thönerne Lichterträger[6]. Später gab man nach Gregors d. Gr. Zeugniss solchen Lichtträgern auch die Form von Delphinen, deren Namen sie auch trugen[7].

III.

Goldschmiedekunst.

Einen wie breiten Raum die Goldschmiedekunst bei allen antiken Culturvölkern eingenommen, ist bekannt. Dass das Evangelium auch unter

[1] Eine häretische Lampe in Form eines Frosches trägt die Aufschrift: ЄΓѠ ЄΙΜΙ ΑΝΑϹΤΑϹΙϹ (Le Blant l. c.).

[2] Vgl. das Veroneser Exemplar bei de Rossi Bull. 1891, p. 139 sg. tav. 9[2. 3].

[3] Wie das in Siebenbürgen gefundene (De Rossi l. c. tav. 9[1]).

[4] Garrucci tav. 101. 102. 104.

[5] De Rossi Roma sotterranea III 507. 610.

[6] Ibid.

[7] Für diese und manche andere Details vgl. Real-Encykl. II 267. 295. Fanciulli di Osimo De lucernis lampadibusque pensilibus in aedib. sacr. vet. Christ. Maceratae 1802.

seinen Bekennern, und namentlich unter seinen Bekennerinnen nicht die Neigung ausrotten konnte, jene anmuthige Technik in Dienst zu nehmen, bezeugt uns bereits Clemens der Alexandriner. Die römischen Christen werden so gut wie diejenigen Aegyptens von der Kunst der Goldschmiede Gebrauch gemacht haben. In der Zeit der Verfolgung gewiss nur mässig. Die Katakomben haben uns nur wenige Erzeugnisse dieser Kunst erhalten; viele wurden sicher in den Tagen der Trübsal der Noth der Armen geopfert; andere hat uns die Habsucht späterer Geschlechter entzogen. Seit Constantin der Kirche den Frieden zurückgegeben, ist, wie wir aus manchen Zeugnissen wissen, innerhalb der Gemeinde Vermögen und Lust, sich an Schmucksachen zu erfreuen, rasch gestiegen; andererseits wandte die fromme Andacht nun das Beste, was diese Technik zu erzeugen im stande war, der Verherrlichung des Cultus und dem Schmuck des Gotteshauses zu. Das Papstbuch lässt Constantin d. G. selbst die grossen in Rom begründeten Basiliken aufs reichste mit kostbaren Gefässen, Kelchen, Kreuzen, Weihrauchgefässen, Candelabern, Bildsäulen u. s. f. beschenken[1]. Obgleich diese Angaben sich bereits in der ersten Ausgabe des Liber pontificalis finden, sind sie doch nur mit Vorsicht aufzunehmen. So auch die Notiz über das silberne Relief, welches in S. Lorenzo fuori le mura das Martyrium des Heiligen darstellte. Eusebius ist ebenso beredt in dem Lobpreis der Munificenz, welche Constantin bei Gründung der Heiliggrabkirche in Jerusalem[2], der Apostelkirche in Byzanz[3] und bei anderen Gelegenheiten[4] an den Tag legte. Leider bietet uns sein Text keine kunstgeschichtlich zu verwerthende Beschreibung dieser Kostbarkeiten. Unter den folgenden Regierungen mehrten sich die Schenkungen; gewiss sind manche Tempelschätze zum Schmuck unserer Basiliken umgegossen worden. Pulcheria schenkte der alten Sophienkirche einen prachtvollen Altar[5], Kaiser Justin übersandte S. Peter in Rom *‚evangelia cum tabulis aureis et cum gemmis pretiosis pensantia libr. XV‘* (Lib. pont.), weiter Kelche, Patenen, reiche mit Edelsteinen gezierte Kreuze; eines der letzteren wird noch jetzt im Museo Cristiano des Vatican aufbewahrt[6], freilich, wie es scheint, stark überarbeitet. Sehr restaurirt ist auch das silberne Kreuz des Agnellus in Ravenna. Vor allem aber war die Sophienkirche bei ihrem Neubau durch Justinian d. G. auf das allerreichste an Werken der Goldschmiedekunst bereichert worden. Ueberaus kostbar muss der nach den alten Beschreibungen von Gold und edlen Steinen glänzende Altar gewesen sein, welcher bald nach seiner Herstellung bereits durch das Einstürzen der Kuppel zerstört wurde. Leider haben wir nur ungenügende Nachrichten über die Frage, inwieweit bei diesen Erzeugnissen noch die historische Kunst eine Rolle spielte. Wir werden bei Besprechung der kirchlichen Geräthe und der Innenaustattung der Kirchen mit verschiedenen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst noch nähere Bekanntschaft machen. Hier sei noch mit wenigen Worten eines der anziehendsten Zweige dieser Technik gedacht, wenigstens insoweit sie in der hellenistisch-römischen Kunst der Christen Verwendung fand: denn ihre Hauptblüte fällt einer spätern Zeit zu.

Smaltum (daraus entstand das *esmuletum, smalto, émail,* unser deutsches *smalte, schmalte,* Schmelz) bezeichnet heute dreierlei Producte: den Glasfluss,

[1] Ed. Duchesne II 77 sq.
[2] Vita Const. III 40.
[3] Ibid. IV 58.
[4] Ibid. III 28. 43. 50 sq.
[5] Sozom. Hist. eccl. IX 1.
[6] Vgl. die Notiz Grimaldi's bei Bayet Rech. p. 122.

d. h. eine leichtflüssige, durch lösbare Oxyde gefärbte Glasmasse; dann die eigentliche Schmelzerei, d. h. Malerei mit Glasfluss, welcher auf Metall aufgeschmolzen wird; und endlich Metallarbeiten, die mit Schmelzmalerei versehen sind. Im Alterthum war ausser dem einfachen Glasfluss, der hauptsächlich zur Ausfüllung der Ringe verwendet wurde, das Goldschmiede-Email *(émail incrusté)* üblich, entweder als Zellenschmelz *(émail cloisonné)* oder als Grubenschmelz *(émail en taille d'épargne* oder *champlevé)*. Bei dem ersten werden feine Metalldrähte (Stege) auf den Excipienten (den Metallgrund) aufgelöthet und die dadurch gebildeten Zellen mit Glasfluss gefüllt. Beim Grubenschmelz dagegen wird der Contour in den Excipienten eingegraben und die zur Aufnahme des Glasflusses bestimmten Stellen ausgetieft, so dass die Umrisse der Zeichnung stehen bleiben. Es kommen indessen in späterer Zeit auch noch andere Verfahren in Betracht; so das Relief-Email *(émail translucide sur ciselure en relief)*, indem die Zeichnung schwach reliefirt ausgeführt und mit durchsichtigem Schmelz colorirt wird, so das Email auf erhabener Arbeit *(émail de ronde bosse* oder *de haut relief)*, mit Schmelzglas überzogene reliefirte Metallgegenstände. Wie es scheint, waren im 3. Jahrhundert n. Chr. die in der griechischen Kunst so beliebten Schmelzarbeiten in Rom ziemlich ausser Mode gekommen und die Liebhaberei an ihnen durch diejenige an den reliefirten und mit Gold ornamentirten Gläsern verdrängt worden. Es erklärt sich daraus das verhältnissmässig seltene Vorkommen emaillirter Arbeiten in den Katakommen. Indessen sprechen doch Boldetti[1], Buonarruoti und de Rossi[2] von verschiedenen Resten dieser Art: kleinen Gefässen, Flacons, Fischen u. s. w., welche mit Emails geschmückt waren. Das erste grössere Werk der Art, welches erwähnt wird, waren die von Kaiser Justin I dem Papste Hormisdas (514—527) geschenkten *Gabata electrina;* auch soll Kaiser Justinian I Gebrauch von Emails bei dem Schmuck der Hagia Sophia gemacht haben.

Email.

IV.

Münzen und Medaillen.

Von einer kirchlichen Numismatik kann natürlich im Alterthum noch nicht gesprochen werden. Münzen kirchlicher Würdenträger gibt es erst, seit Letztere zu weltlichen Herren geworden sind. Die Münzkunde geht unsern Gegenstand hier insoweit an, als seit Constantin die Kaisermünzen anfangen, christliche Embleme zu tragen, und weiter, insoferne die Christen sich sogen. Decorationsmedaillen bedienten.

Man hat zunächst eine Reihe dem christlichen Monogramme verwandter oder ähnlicher Bezeichnungen vorconstantinischer und auch nachconstantinischer Münzen aufgeführt als solche, denen christliche Merkmale gegeben seien. Ich glaube nach dieser Richtung vollkommen aufgeräumt und den Nachweis geliefert zu haben, dass zunächst nur das Auftreten des ☧ und ⳨ und das Labarum auf Münzen Constantins d. G. um 326—337 und seiner Söhne gesichert ist[3] (Fig. 370); alle anderen Formen des Monogramms erscheinen erst etwas später, namentlich auch das † im Labarum erst um 350. Das aus-

[1] L. c. p. 166.

[2] Roma sotterranea III 640; Bull. 1863, p. 38.

[3] Vgl. Real-Encykl. II 433 f., wo auch die einschlägige Litteratur angegeben ist. Ebd. S. 447 ist auch das erste Auftreten christlicher Embleme auf den Münzen barbarischer Herrscher besprochen.

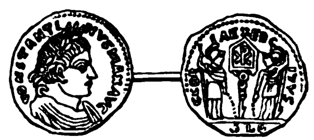


Fig. 370. Constantinische Münze mit dem Labarum.



Fig. 371. Münze der Galla Placidia.



Fig. 372. Münze der Licinia Eudoxia.



Eig. 373. Münze Justinians II.



Fig. 374. Münze des K. Constantinus Monomachus.



Fig. 375. Medaille.

gebildete Kreuz in der Hand einer Victoria bezw. der Fürstin sehen wir auf Münzen der Galla Placidia und Licinia Eudoxia (Fig. 371 u. 372); auch Münzen der letzten weströmischen Kaiser haben auf dem Revers das Kreuz, umgeben von einem Kranze. Eine weitere künstlerische Ausschmückung erhält dann der Revers byzantinischer Kaisermünzen durch die Aufnahme des Bildes Christi (wie auf denen des Kaisers Justinian II, Johannes I Zimisces [969]; Fig. 373) und Mariä (bei Leo VI [886], Constantinus Monomachus; Fig. 374).

Wichtiger für unsern Zweck sind die sogen. Devotionsmedaillen, deren Bedeutung erst durch de Rossi erkannt und dargestellt wurde [1]. Solche Medaillen wurden, ähnlich den Bullae, am Halse getragen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach als Andenken an das bei der Taufe abgelegte Gelöbniss oder an die Weihe vor dem Heiligthum irgend eines berühmten Heiligen [2]. Eine Medaille mit dem Bild des guten Hirten erinnert noch an die classischen Compositionen des 2. und 3. Jahrhunderts und könnte noch der Zeit der Verfolgung angehören; die übrigen uns erhaltenen werden meist dem 4. und 5. Jahrhundert zuzuweisen sein. Die einfachsten weisen das Monogramm, auf der Rückseite etwa einen Namen, auch Acclamationen auf. Weiter finden sich die Bilder Petri und Pauli, das Martyrium des hl. Laurentius (auf der 1636 in einer Katakombe gefundenen, jetzt verlorenen, beziehungsweise in einem Bleiabguss erhaltenen Medaille [3]; Fig. 56), die Oblatio eines Knaben (Fig. 375). Einige Exemplare des 6. und 7. Jahrhunderts mit byzantinischen Anklängen hat de Rossi [4] abgebildet. Matrizen solcher Medaillen sind kürzlich (1889) in Africa gefunden worden [5].

[1] Bull. 1869, p. 33—54.
[2] Vgl. Heuser in Real-Encykl. II 387.
[3] Vgl. Lupi Op. post. I 197. De Rossi Bull. 1869, p. 36.
[4] L. c. tav. 5. 9. 10.
[5] De Rossi Bull. 1891, p. 146. Vgl. zu dem Gegenstand noch Marucchi in Röm. Quartalschrift I 316, Taf. 10 [1].

V.

Wenige Werke des Alterthums lassen uns den anmuthigen und liebenswürdigen Sinn der antiken Welt in einem anziehendern Lichte erscheinen als jene Erzeugnisse der Goldschmiede- und Steinschneidekunst, welche uns in den Ringen und geschnittenen Steinen erhalten sind. In unseren Museen pflegt das Publicum, von den Schöpfungen der Sculptur und Malerei meist ganz in Anspruch genommen, diesen bescheidenen und unscheinbaren Werken wenig Aufmerksamkeit zu schenken; und doch sind sie wie wenig andere geeignet, uns mit dem innersten Empfinden der Alten bekannt zu machen. Das Band, welches den Gatten mit der Gattin, den Freund mit dem Freunde verknüpfte; die Erinnerung Dessen, den sein Schicksal in die Ferne zog, jenes Andern, der ein geliebtes Wesen dahingab: all diese Dinge werden in dem Schmuck, der Inschrift des Ringes festgehalten.

Glyptik. Das Schneiden bezw. Graviren edler Steine *(caelatura, sculptura,* Glyptik, von γλύφειν, aushöhlen) war eine schon vor Griechen und Römern von den asiatischen Culturvölkern geübte Kunst. Die Gemmen (von γέμειν, ‚voll sein' ?) wurden vertieft (*Gemmae inscalptae, diaglyphicae,* vom italienischen *intagliare* Intaglien genannt) oder erhaben (*Gemmae caelatae, exscalptae, ectypae, anaglyphicae;* Cameen, so genannt von der von den Alten *chama* genannten Gienmuschel) gearbeitet. Dies Verfahren bethätigte man sowol an den eigentlichen Edelsteinen (dem Rubin, Smaragd, Beryll oder Aquamarin, dem sogen. *Plasma de smeraldo,* dem Saphir, d. i. unserem Lapis lazuli, dem Chalcedon, Topas, Amethyst, Hyacinth) wie an den Halbedelsteinen oder edleren Hornsteinen (wie dem Carneol, dem für den Hochschnitt so geeigneten Onyx, dem Sardonix, Jaspis, Achat, Sarder, ferner an Obsidian, Granat, Türkis, Nephrit, Heliotrop, Quarz, Pras, Bergkrystall). Auch Opale, Mondsteine, Korallen, Specksteine, Tuff und Lava wurden geschnitten. Mannigfaltig wie das Material war auch die Verwendung der geschnittenen Steine. Man trug sie, wie das seit Clemens Alexandrinus vielfach bezeugt ist, im Ringe, als Schmuck am Halse; man besetzte damit Trinkgefässe *(potoria gemmata),* besonders Kreuze *(cruces gammatae),* die Gräber der Heiligen. Das Mittelalter übernahm letztere Sitte in der Uebung, Reliquienkästen und Altäre mit antiken Cameen zu schmücken. Hervorragende Beispiele dieser Art bieten die Schreine der hl. Elisabeth in Marburg, der heiligen drei Könige im Dom zu Köln, Reliquiarien in den Schätzen zu Troyes, S.-Denis, die *Pala d'oro* zu Mailand, die zu Venedig u. s. f.[1] Bewusster- oder unbewussterweise christianisirte man im Mittelalter eine Menge heidnischer oder profaner Denkmäler der Glyptik. Einer Caracalla-Gemme gab man die Aufschrift PЄTPOC; in Durham gebrauchten die Mönche einen Stein mit dem Kopf des Juppiter Fulgurator als Siegel ihrer Abtei, indem sie ihm die Beischrift *caput sancti Oswaldi* gaben. Serapisbilder wurden oft für Christusköpfe gehalten. Der schöne Cameo zu Paris, die Apotheose der Augusteischen Familie darstellend *(Gemma Tiberiana),* wurde lange Zeit in der Ste. Chapelle als Darstellung der Herrlichkeit Josephs in Aegypten angesehen.

Die altchristliche Glyptik hat selbstverständlich Kunstwerke ersten Ranges, wie die prächtigen Cameen der Wiener und Pariser Cabinette, nicht aufzuweisen. Aber es sind doch achtbare Erzeugnisse derselben geblieben. Aus

[1] Vgl. Real-Encykl. II 786.

der langen Reihe der auf uns gekommenen Steine seien nur einzelne angeführt, wie der Onyx-Cameo des Wiener Cabinets, welcher Christus und die Samariterin darstellt; der Carneol des Museo Kircheriano[1], dessen Symbolik wir bereits früher erörtert haben; der ihm verwandte schöne Sardonyx des Professors Lewis, welcher die Synthese des guten Hirten mit dem Anker, dem Fische, Lämmern und Tauben zeigt[2]; der von Aleander 1626 zuerst edirte und oft abgebildete Stein, welcher das Schiff auf dem Rücken des Fisches, ausserhalb der Barke die Rettung Petri aus den Fluthen mit IHC ΠЄΤ zeigt; die Gemme mit der Anbetung der Magier, welche de Rossi[3] herausgab, u. s. f.[4]

In **Ringen** trieb das Alterthum, insbesondere das alexandrinische und die Kaiserzeit, einen ausnehmenden Luxus, wie die zahlreichen Grabfunde bezeugen, namentlich seit in Rom (von Hadrian ab) der Goldreif kein Unterscheidungsmerkmal der Stände mehr bildete und nicht mehr bloss von Senatoren und Rittern, sondern auch von allen Anderen, auch den Freigelassenen, getragen wurde. Die künstlerische Behandlung des Ringes erstreckte sich weniger auf die meist einfache Fassung (*pala*, oder *fundum*, auch *lectulum*, *σφενδόνη*), als auf die Politur des Reifes (*orbiculum*, *πύελος*) und die figürlichen Darstellungen des Ringsteines (*gemma*, *ψῆφος*). Aus zahlreichen Aeusserungen der Väter geht hervor, dass die Christen ebenso wie die Heiden die Ringe als Schmuck gebrauchten; sie trugen sie auch als Enkolpien am Halse und gaben sie als Pfand. Nach Tertullian hatte man auch eiserne Ringe; Cyprian tadelt Ohr-, Hals-, Arm- und goldene Beinringe. Nicht minder bediente man sich unter ihnen der Trauringe als Petschaft und gab sie auch den Todten mit ins Grab, ein Brauch, der auch bei den Franken, Sachsen, Skandinaviern sich einbürgerte. Die in den Katakomben gefundenen Ringe stellen zum Theil ganz einfache Reife aus Metall, Knochen, Elfenbein, dann aus Silber und Gold dar; in der germanischen Zeit erscheinen statt der Edel- Ringe.

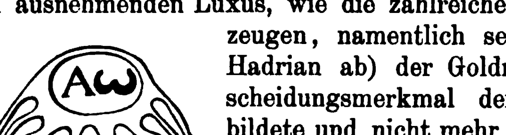



Fig. 376. Ring mit Anker und Schiff. (Nach Garrucci.)

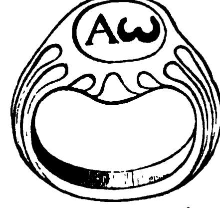


Fig. 377. Ring mit AΩ

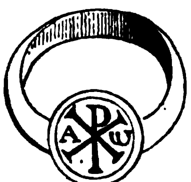


Fig. 378. Ring mit Monogramm.

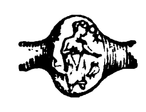


Fig. 379. Ring mit Orans zwischen zwei Tauben und Monogrammen.

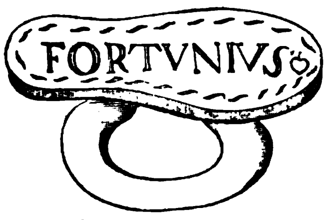


Fig. 380. Siegelring.

[1] Garrucci VI 114.

[2] Bull. 1891, p. 32.

[3] Bull. 1890, p. 11.

[4] Die christlichen geschnittenen Steine sind zuerst durch de Rossi im Spic. Solesm. IV 577, dann durch Garrucci Stor. VI, tav. 477—479, zuletzt Real-Encykl. II 788 f. zusammengestellt worden. Vgl. noch dazu Millin Introd. à l'étude de l'archéol. des pierres gravées etc. Paris 1826. King Handbook of engraved Stones. London 1866; Antique Gems and Rings. 2 vols. 3th ed. Lond. 1872; Early Christian Numismatics and other antiquarian Tracts. Lond. 1873. Rollet Glyptik (in Buchers Geschichte der technischen Künste I [Stuttg. 1873 f.] 273 f.). Zur Technik: Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern II (Lpz. 1884) 227—322. King The natural History of Gems etc. Lond. 1870.

steine auch die Glasflüsse, in goldene Zellen geschlossen. Einen emaillirten Ring der Eudoxia besprach de Rossi im Bull. 1888—1889, p. 85. Die Ringe sind häufig mit Inschriften versehen, wie mit VIVAS IN DEO, SPES IN DEO und anderen freundlichen Acclamationen; meist erscheint dabei der Name Dessen, welchem der Gegenstand geschenkt wurde. Unter den Symbolen, welche an den Ringen angebracht wurden, begegnen uns die bei Clemens Alexandrinus genannten: Fisch, Taube, Schiff, Anker (vgl. Fig. 376), Leier; später kommen auch die Buchstaben Aω (Fig. 377), das Monogramm Christi (Fig. 378), Palmen, der gute Hirte, Labarum und Kreuz, Victoria mit dem Monogramme, Lamm, Löwe, Pfau, Weinranken und Aehren, die Orans (Fig. 379); von biblischen Scenen das Opfer Abrahams, die Auferweckung des Lazarus, die Geburt Christi; ferner das Bild Christi, der symbolische Thron, Heiligenbilder, wie die Petri und Pauli, auch profane Darstellungen (so Eros mit der Fackel) vor[1]. Dass auch Bischöfe sich der Ringe zum Siegeln bedienten, bezeugt uns Augustin, von sich selbst redend; als Insigne der bischöflichen Würde ist aber der Ring vor dem 6. Jahrhundert nicht nachweisbar. Als solches wird er erst in dem Ordo romanus und dem Sacramentar Gregors d. Gr. und in mannigfachen Zeugnissen der merowingischen Kirche genannt. Von den als Bischofsringen bezeichneten Denkmälern dürfte der Ring des hl. Arnulf, Bischofs von Metz (um 614), das älteste sein; sein Achat lässt zwischen zwei kleinen Fischen einen halb in eine Fischreuse herabgeglittenen Fisch erkennen — eine offenbare Anspielung auf Matth. 4, 19 (Fig. 28)[2]. Ich setze den Ring mit Le Blant ins 4. Jahrhundert. Andere interessante Exemplare des 4.—6. Jahrhunderts hat Forrer aus ägyptischen Gräbern publicirt.

Eine eigene Gattung der Siegelringe sind solche, deren Platte die Gestalt eines Fusses hat, wobei wol an die *Pedis positio,* das Symbol des Eigenthums, zu denken ist. Ein Beispiel dieser Art ist der Ring des Fortunius (Fig. 380)[3]. Unter den Broncesiegeln ist eines mit einem Pauluskopfe nachgewiesen[4].

VI.

Holzsculptur.

Wir haben Aufblühen und Niedergang der altchristlichen Sculptur betrachtet; es erübrigt noch, den Ausgang derselben in der Holz- und Elfenbeinsculptur der letzten Jahrhunderte des Alterthums kennen zu lernen.

Sprechen wir zunächst von der erstern, so ist zu bekennen, dass wir nur ein einziges Denkmal derselben besitzen, und auch dieses hat uns eigentlich erst die neueste Forschung gesichert. Wir sprechen von der berühmten

Thüre von S. Sabina.

Thüre von S. Sabina (Fig. 381), welche Mamachi, der sie zuerst beschrieb, als den altchristlichen Denkmälern durchaus verwandt, dem 6.—7. Jahrhundert zuwies. Seroux d'Agincourt brachte sie in Zusammenhang mit den Broncethüren des 11.—13. Jahrhunderts, worin ihm im wesentlichen die französi-

[1] Vgl. die Nachweise Real-Encykl. II 697.

[2] Vgl. de Rossi Inscr. I 421. Real-Encykl. II 700, wo die Litteratur.

[3] Perret IV pl. 11[4].

[4] Dressel im Bull. 1890, p. 25. Betreffs der Bleisiegel, auf welche hier als auf eine unserm Gegenstand ferner liegende Materie nicht eingegangen wird, vgl. de Rossi und Kirsch im Bull. 1887, p. 48. Kirsch in ‚Ehrengabe für de Rossi' S. 325. Ueber Syrakusaner Bleisiegel Carini Aneddot. Sic. IV 11. Ueber die Bleibullae siehe de Rossi Bull. 1888 bis 1889, p. 90. Zur Daktyliographie überhaupt ist noch zu vergleichen Drury-Fortnum On some Finger Rings of the early Christian Period (Soc. of Antiq. Lond.), dann die seit Jahren fortgesetzte Publication Deloche's Sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (Rev. archéol. 1880 ss.). — Real-Encykl. II 694 f.

schen und deutschen Kunsthistoriker folgten. Rumohr dachte an eine um 1200 entstandene archaisirende Nachbildung älterer Arbeiten, worin ihm Schnaase (VII 251) folgte: Beide waren allerdings durch den altchristlichen Charakter des Bildwerks betroffen. Seit de Rossi zuerst sich zu Gunsten des altchristlichen Ursprungs des Werkes ausgesprochen, wurde diese Ueberzeu-



Fig. 381. Thüre von S. Sabina.

gung durch Kondakoff, Dobbert, Kraus, Berthier weiter begründet, mit der Abweichung freilich, dass Letzterer wie auch Pératé die Ausführung des Reliefs griechischen Künstlern zuschreiben [1].

[1] Mamachi Ann. ord. praedicat. I (Romae 1756) 569. — Odescalchi im ‚Giorn. accad.' 1836, IV 363—365. — Rohault de Fleury L'évangile I (Tours 1874) 122, pl. 38. —

Die Thüre, welche den Haupteingang der um 424 von Papst Coelestin I gegründeten Basilika der hl. Sabina auf dem Aventin ziert, besteht aus zwei Flügeln aus Cypressenholz, welche zehn kleinere Felder von 0,33 *m* Breite zu 0,24 *m* Höhe und acht grössere von gleicher Breite und 0,80 *m* Höhe umschliessen. Die Umrahmung wurde später aus einem andern Holz hinzugefügt.

Die ikonographische Bedeutung dieses Sculpturwerkes rechtfertigt es, wenn wir eine eingehendere Beschreibung desselben hier folgen lassen; ich wiederhole diejenige, welche ich seiner Zeit[1] gegeben habe. Der Inhalt der Darstellungen ist nachfolgender.

1. Kreuzigung; der Erlöser zwischen zwei Schächern (vgl. oben S. 173 u. Fig. 136). 2. Christus erscheint zwischen zwei Frauen; die drei Gestalten sind durch eine Pinie und eine Eiche getrennt. Garrucci vermuthet die Scene Matth. 28, 9. 3. Anbetung der Weisen; im Hintergrunde eine aus Quadersteinen aufgeführte Mauer. 4. Christus mit einfachem Nimbus, zwischen zwei ebenfalls mit Nimben geschmückten Personen, alle bartlos. Nach Kondakoff Petrus und Paulus, wie sie aus Christi Händen das Gesetz empfangen; besser entspricht Garrucci's Deutung auf die Transfiguration. 5. Christus, bärtig, mit Monogramm und Aω, lehrhaft vor zwei männlichen Gestalten; wol, wie Kondakoff übereinstimmend mit Garrucci annimmt, eine der Erscheinungen des auferstandenen Herrn vor den Jüngern. Im Hintergrunde wieder eine Mauer. 6. Ein Engel, geflügelt, erscheint zwei verhüllten Frauen; im Hintergrund ein Gemäuer mit Fronten, also die Frauen am heiligen Grabe. 7. Christus sagt dem Petrus die Verleugnung voraus (Matth. 26, 34); im Hintergrund wieder ein Gemäuer, das dem Coenaculum diente, vorn die typische Säule mit dem Hahn. 8. Der Engel ergreift Habakuk, welcher drei gekreuzte Brode auf einem Teller trägt. Hintergrund eine Landschaft mit einem Baum und einem Hirten, der von einem Hund und zwei Schafen begleitet ist. 9. Pilatus, der sich die Hände wäscht, und Christus, welcher zum Calvarienberg geführt wird, das Kreuz tragend. 10. Jesus vor dem Hohenpriester Kaiphas.

Es folgen dann die grossen Compositionen, welche theilweise wieder in je drei bezw. vier übereinander stehende Felder eingetheilt sind: Wunder des Herrn, chronologisch geordnet, und zwar, wie es scheint, von unten nach oben: I. a) Das Wunder auf der Hochzeit von Kana; b) das Wunder der Brod- und Fischvermehrung; c) Heilung des Blindgebornen; Letzterer, mit einem Stab, unter einem Gebäude. Die Erklärung scheint mir nicht unbestreitbar. II. a) Moses, der an den Felsen schlägt; die Hand Gottes von oben herabreichend; b) drei Juden, welche Manna essen, an einem Tische, rechts und links solche, welche es aufgelesen. So Garrucci, wol mit Recht, während

---

D'Agincourt Sculpture II 182, pl. 22. — Bunsen Beschreibung der Stadt Rom III 1, 415. — Rumohr Italienische Forschungen I 273. — Burckhardt Cicerone III [5] 511 (für das 5. Jahrhundert, während die älteren Auflagen für das Mittelalter sprechen). — Crowe und Cavalcaselle Ital. Malerei, Deutsche Ausg. I 49 (9. Jahrhundert!). — Schnaase a. a. O. VII [2] 251. — De Rossi Mus. Lf. 3, p. 1, Note 5. — Kondakoff in Rev. archéol. 1877, p. 361. — Dobbert im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen I (1880) 2. — Garrucci Stor. VI 178, tav. 319 — Kraus Real-Encykl. II 862 ff. — Berthier La porte de Ste-Sabine. Fribourg en S. 1892. — Strzygowski Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von S. Sabina in Rom (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. XIV [1893] 65). — Pératé l. c. p. 332 s.

[1] Real-Encykl. II 863.

Kondakoff die drei Engel bei Abraham vorgestellt findet. c) Drei Juden an einem Tische essen die ihnen auf des Moses Bitte von Gott gesandten Wachteln; d) Moses auf dem Felde stehend und betend, Gottes Hand über ihm. III. Himmelfahrt des Elias; unten Elisaeus und zwei Feldarbeiter, welche das Wunder anstaunen. Stil ganz verschieden und der Darstellung des Habakuk in Nr. 8 ähnlich. IV. Himmlische Verkündigung des Dogma's durch Christus selbst, der inmitten einer runden Guirlande steht, jugendlich, bartlos, ohne Nimbus, zwischen dem AΩ; in der Linken ein Spruchband mit ΙΘ|Χ|ΥС (also ἰχθύς). Darunter, unter einem gewölbten Himmel mit Sonne, Mond und Sternen, die Personification der Kirche — eine ihr Staunen ausdrückende Matrone zwischen Petrus und Paulus, welche ihr ein in einen Kreis eingeschriebenes Kreuz über das Haupt halten; von Garrucci mit Recht bezeichnet als ein vornehm und meisterlich ausgeführter Vorwurf. Auch Mamachi und Kondakoff sahen hier die Kirche, meinten aber irrthümlich eine Krönung derselben durch das Apostelpaar — entgegen aller kunstgeschichtlichen Tradition — annehmen zu sollen. V. a) Moses hütet die Schafe des Jethro; b) Moses vor dem brennenden Dornbusch; c) Moses vor dem Herrn, der ihm die Befreiung seines Volkes aufträgt. VI. Zacharias betet vor dem Tempel von Jerusalem (der als Prototyp der Kirche das Kreuz trägt), während ihm der Engel erscheint; unten harrt das Volk auf sein Gebet. VII. a) Unten: Moses spricht vor Pharao (nicht Aaron, wie Kondakoff meint), zwischen Beiden zwei Schlangen; es fehlt die Fortsetzung Exod. 7, 12; b) der Durchgang durch das Rothe Meer; c) oben: die Feuersäule und die Hand Gottes. VIII. Himmelfahrt Christi; der Herr von drei Engeln in den Himmel aufgenommen, unten vier Apostel staunend. Die zwischen 9 und 10 gelegenen, sowie die unter denselben geordneten vier grossen und vier kleinen Felder sind leer; vermuthlich sind die hierher gehörigen Scenen zu Grunde gegangen.

Schon Garrucci, welcher diese Holztafeln zum erstenmal leidlich gut herausgab, hat drei verschiedene Stile in ihnen erkannt und auch bemerkt, dass mehrfache Restaurationen und der alle Felder überziehende Firniss die Unterscheidung der verschiedenen Hände, welche hier gearbeitet haben, sehr erschweren. Ich halte auch jetzt noch an der seiner Zeit ausgesprochenen Ansicht fest[1], dass die Felder 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, vielleicht auch noch I, II, IV, V, VI, VIII dem ausgehenden 5. Jahrhundert zuzuweisen sind, während III, VII, vielleicht auch V und VIII eine spätere Hand, etwa des 6. oder 7., wenn nicht gar des 8. und 9. Jahrhunderts, und byzantinische Einflüsse verrathen. Auch die Bordüre gehört dem letzten der an dem Werke beschäftigten Künstler an. Gänzlich verfehlt erachte ich aber das Vorgeben Derer, welche auch die an erster Stelle aufgeführte Serie byzantinisch nennen: diese Compartiments lehnen sich in ihren Typen durchaus an die Sarkophagsculptur Roms im 4. und 5. Jahrhundert an, und es liegt durchaus kein Grund vor, hier bereits jene Einflüsse einer ausgebildeten byzantinischen Stilrichtung zu unterstellen, welche andererseits für Scenen wie die Himmelfahrt des Elias bereitwillig zugegeben werden.

Soviel die Holzthüren von S. Sabina im Laufe der Jahrhunderte von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüsst haben mögen, immerhin werden dieselben als eines der merkwürdigsten Denkmäler des alten Christenthums dastehen, und man wird schwerlich irre gehen, wenn man ihnen einen

[1] Real-Encykl. II 864.

namhaften Einfluss auf die später so bedeutsam sich entwickelnden Güsse reliefirter Broncethüren zuschreibt. Ein bedauerliches Ereigniss der letzten Jahre scheint leider das Monument nicht unerheblich verletzt zu haben.

VII.

Elfenbein. Die Verarbeitung des Elfenbeins[1], d. i. der harten, weissen Knochenmasse der Stosszähne des Elefanten, war bei den Culturvölkern des Alterthums frühzeitig eingeführt und allgemein verbreitet. Die Empfänglichkeit dieses Materials für Farbe, Vergoldung und vor allem für Politur, seine Biegsamkeit in Verbindung mit seiner grossen Dauerhaftigkeit gaben ihm selbst manche Vorzüge vor dem Marmor. Von Indern, Aegyptern und Persern verbreitete sich der Gebrauch des Elfenbeins bei den Juden, Griechen und Römern. Die Urkunden der Ersteren wissen von dem von zwei Löwen flankirten Thron Salomons (1 Kön. 10, 18; 2 Par. 9, 17), von dem elfenbeinernen Hause Achabs (1 Kön. 22, 39) zu erzählen. Ilias und Odyssee berichten von zahlreichen elfenbeinernen Zieraten bei Troern und Griechen, und vor allem berühmt sind die chrysoelephantinen Werke aus dem Zeitalter des Phidias, die Tempelstatuen des Parthenon und des Zeustempels in Olympia. Etrusker und Römer folgten den Griechen in dieser Mode. Bilder und Statuen, Throne und Scepter, Thüren aus Elfenbein werden erwähnt. In der Kaiserzeit waren es namentlich die Elfenbeindiptychen, welche auch für die christliche Kunst Bedeutung gewannen. In den Katakomben ist freilich nie ein Diptychon zu Tag getreten, weder ein consularisches noch ein kirchliches[2]. Was man da an Elfenbeinarbeiten fand, beschränkt sich auf Buchstaben (mit denen die Kinder spielten), *Tesserae gladiatoriae*, ebensolche *Tesserae*, welche die Sklaven am Halse trugen, einen kleinen Grabstein[3], Plättchen von Fibulae, Fische, Messerstiele, Spielwürfel, Kämme, Figürchen (offenbar auch Spielpuppen), Nadelbüchsen. Von figurirten, specifisch altchristlichen Elfenbeinen sind von de Rossi nachgewiesen: eine Stuhlbekrönung in Kugelform; ein mystisches Schiff mit der Inschrift ΕΥϹΕΒΙ ΖΗϹΑΙϹ — wol ein Geschenk an einen Täufling vorconstantinischer Zeit; ein halbes Elfenbein-Ei mit dem Brustbild zweier Gatten, dem Monogramm ☧ und der Umschrift DIGNITAS · AMICORVM · VIVAS · CVM · TVIS · FELICITER[4]; endlich das bereits von uns erwähnte



Fig. 382. Elfenbeinmedaille. (Im Museo Cristiano.)

[1] Vgl. zu dem Gegenstand, ausser der Litteratur über die Diptychen (s. unten): Wyatt Notices of Sculpture in Ivory. Oldfield A Catal. of specimens of ancient Ivory-Cardings. Lond. (Arundel Soc.) 1856. W. Maskell A Description of the Ivories in the South Kensington Mus. London 1872. J. O. Westwood A descr. Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Mus. With an account of the Continental Collections of classical and mediaeval Ivories. London 1876. (Statistisches Hauptwerk, heute nicht mehr genügend.) Real-Encykl. I 364 ff. 399 ff. Dobbert Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur (Repertorium für Kunstwissensch. Bd. VIII. 1885).

[2] De Rossi Roma sotterranea III 595; vgl. indessen ibid. p. 305.

[3] Ibid. III 598.

[4] Boldetti p. 514.

Täfelchen mit dem Brustbilde Christi, welches Boldetti[1] zuerst (aus S. Domitilla?) bekannt machte und welches de Rossi noch ins ausgehende 4. Jahrhundert setzt (Fig. 382).

Diptychen.

Die **Diptychen** (δίπτυχα, doppelt gefaltet, von δίς und πτύσσειν)[2] waren zusammengefaltete Schreibtafeln, indem zwei Blätter oder zwei Tafeln durch ein Scharnier zusammengefügt waren; legte man innerhalb der beiden Tafeln noch mehrere andere hinein, so entstanden, je nach Anzahl derselben, Triptychen, Pentaptychen, überhaupt Polyptychen. Man bediente sich der Diptychen vorzugsweise als Handbücher, Tagebücher, Tragtafeln, die man an einem Bande am Gürtel trug und die man auch gern zur Correspondenz benutzte. Diese Schrifttafeln waren aus verschiedenem Material hergestellt: aus Holz, Metall, Schiefer, Pergament, Papyrus, Elfenbein, manchmal selbst aus Gold und Silber. Die Tafeln waren mit Wachs überzogen, auf welches mittels eines Rohres (des *calamus scriptorius*) oder des Griffels *(stilus)* Schrift und bildliche Darstellungen eingetragen wurden. Bald kam in Rom die Sitte auf, die Aussenfläche der Diptychen mit reichen Reliefs zu schmücken und sich solche Diptychen als Geschenk zu übersenden, die man dann mit Ostentation, wie heutzutage Uhren und goldene Ketten, an sich trug. Der Neujahrstag und der Tag des Amtsantritts, besonders der Consuln, Praetoren, Quaestoren, der Herrscher selbst, wurden in der Kaiserzeit vorzugsweise durch derartige Geschenke ausgezeichnet. Es haben sich uns nur Consulardiptychen, und zwar aus den letzten Zeiten des Imperiums, erhalten. Das älteste ist das des Stilicho (vom Jahre 405). Manche dieser ursprünglich profanen Diptychen gingen im Mittelalter in den Gebrauch der Kirche über und erlitten dann mehr oder weniger durchgreifende Umgestaltungen. Dahin gehören die Diptychen des Consuls Asturius (449) und das des Kaisers Anastasius (517) in Lüttich. Das Diptychon des Boëthius, aus zwei Elfenbeinplatten bestehend, wurde später im Innern mit christlichen Gemälden geschmückt; sie stellten auf azurnem Grunde Begräbniss und Auferstehung des Lazarus, dann die Figuren des hl. Hieronymus, Augustinus, Gregors d. Gr. dar. Zu den berühmtesten Repräsentanten dieser sogen. gemischten Diptycha zählt das des Consuls Areobindus des Jüngern (506) zu Lucca und das des Consuls Flavius Taurus Clementinus (513) in Liverpool. Letzterem, dessen profanen Ursprung die Darstellungen der Aussenseite mit dem prächtigen Bilde des Consuls documentiren, wurden (zur Zeit Hadrians I?) liturgische Gebete eingeschrieben. An einem von Gregor d. Gr. der Königin Theodelinde übersandten Diptychon wurde die Figur des einen Consuls in die des Königs David umgeändert, die des andern in das Bild des Papstes, wo dann die Toga zur Casula, das Scepter zum Kreuz wurde; doch liess man beiden Figuren in der rechten Hand die *Mappa* (Fig. 383)[3].

Wichtiger für unsern Zweck sind die rein kirchlichen oder liturgischen Diptychen, welche von Anfang von Christen gearbeitet und für kirchliche Zwecke bestimmt waren. Man hat, ohne hinreichenden Beweis, den Ursprung

[1] Boldetti p. 60. 61.

[2] Vgl. Wilthemius Diptychon Leodiense. 1659. Salig De diptychis veterum tam profanis quam sacris. 1731. (Donati) De' dittici degli antichi prof. e sacri. 1733. Hauptwerk: Gori Thesaurus diptychorum, Op. posth., acc. I. B. Passerii Add. et praef. 3 voll. 1759; mit dem Nachtrag Passeri's, 1759. Die gründlichste Besprechung der profanen Diptychen bei Wilh. Meyer Zwei antike Elfenbeintafeln der königl. Staatsbibliothek in München. München 1879.

[3] Gori Thesaurus diptychorum vol. II tab. 6.

dieser kirchlichen Diptychen bis ins 2. Jahrhundert hinauf zu setzen gesucht. Unzweifelhaft ist ihr Vorkommen im 4. Jahrhundert, wo sie als Tafeln erscheinen, von welchen während des heiligen Opfers vom Ambo herab die Namen der mit der betreffenden Kirche in nächster Beziehung stehenden Bischöfe, dann die

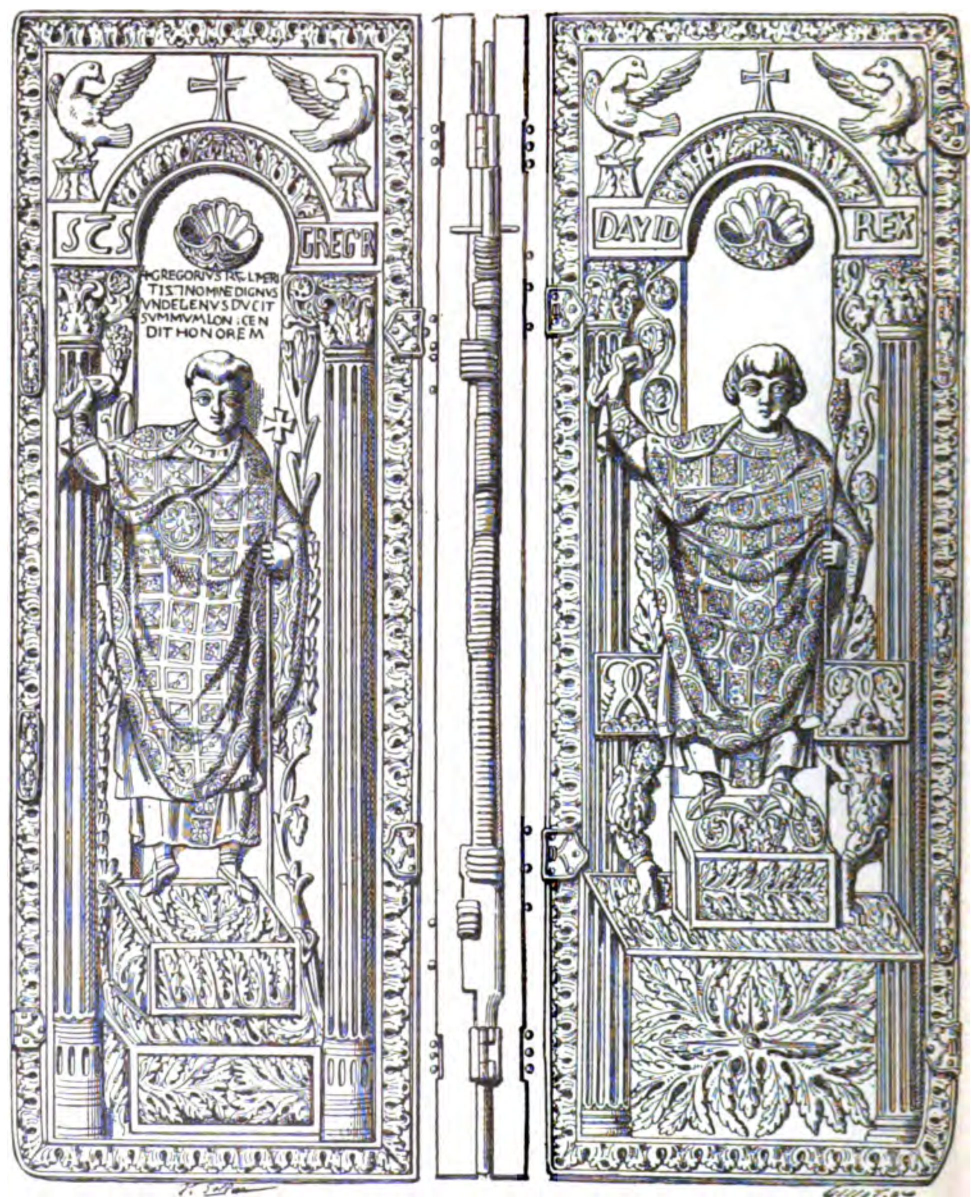


Fig. 383. Diptychon Gregors d. Gr. in Monza.

Namen Derer, für welche die Gemeinde betete — Lebender oder Todter (δίπτυχα ζώντων, νεκρῶν) —, verlesen wurden. Es wird dann auch die Existenz von Diptychen der Getauften behauptet, welche eine Nachbildung der Fasti oder Civilregister der Römer gewesen sein sollen. Aus den Diptychen, welche die Namen der Martyrer enthielten, haben sich später die Kalendarien ent-

wickelt, aus den Diptychen der Verstorbenen die Nekrologien. Diese rein kirchlichen Diptychen empfingen an der Aussenseite einen Reliefschmuck, welcher Bilder des Heilandes, der heiligen Jungfrau, anderer Heiligen, Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, ja ganze Cyklen biblischer Geschichten (wie das oben behandelte Diptychon, welches Prudentius beschrieb) bot. Beispiele dieser Richtung sind das dem 4. Jahrhundert angehörende Diptychon der Mailänder Kathedrale[1], das Berliner und dasjenige von S. Michele in Murano. Andere sind verschwunden, wie die Diptychen von Fulda und S. Maximin bei Trier. Manche der ehemals zu Diptychen dienenden Elfenbeinplatten sind im Mittelalter als Einbanddecken verwendet worden. Ein Einband der Evangelien der vaticanischen Bibliothek, ein anderer in der Kathedrale zu Vercelli, eine schöne Platte in der Bibliothek zu Ravenna[2] stellen Beispiele davon dar; andere finden sich in den Schatzkammern zu Lüttich, Essen, Tongern, in den Bibliotheken zu München, S. Gallen, den Museen zu Darmstadt, Brüssel u. s. f.



Fig. 384. Elfenbeinplatte des Doms zu Trier.

Eine andere Classe von Elfenbeinarbeiten, die sogen. Pyxiden, hat uns reizende Erzeugnisse altchristlicher Kunstübung bewahrt. Es waren diese Pyxiden cylindrische Behälter, meist für Pretiosen, welche, dem profanen Leben entnommen, auch im kirchlichen Verwendung fanden. In der ältesten Zeit bis zum Ausgang des ersten Jahrtausends dienten sie zur Aufbewahrung der heiligen Eucharistie und hingen an kleinen Ketten über dem Altar; später kommen sie als Reliquienbehälter in Betracht. Die Exemplare im Münzcabinet zu Wien, in der Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, in der des Grafen Possenti zu Fabriano, im Dom zu Xanten[3] lassen in Ansehung ihrer mythologischen Darstellungen keinen Zweifel an ihrem heidnischen Ursprung. An der Spitze derjenigen Pyxiden, welche aus christlichen Händen hervorgingen, stehen diejenigen von Bobbio[4], wo Orpheus mit der Pyxiden.

[1] Bugati Mem. di S. Celso.

[2] Abbildung bei Pératé l. c. Fig. 231.

[3] Aus'm Weerth Kunstdenkm. der Rheinl. Taf. 17[1].

[4] Publicirt von Bottazzi in seinem ,Embl. e simboli dell' antico sarcofago di Tortona'. 1824. Westwood Catalogue of the Fictile Ivories in the Kens. Mus. p. 379.

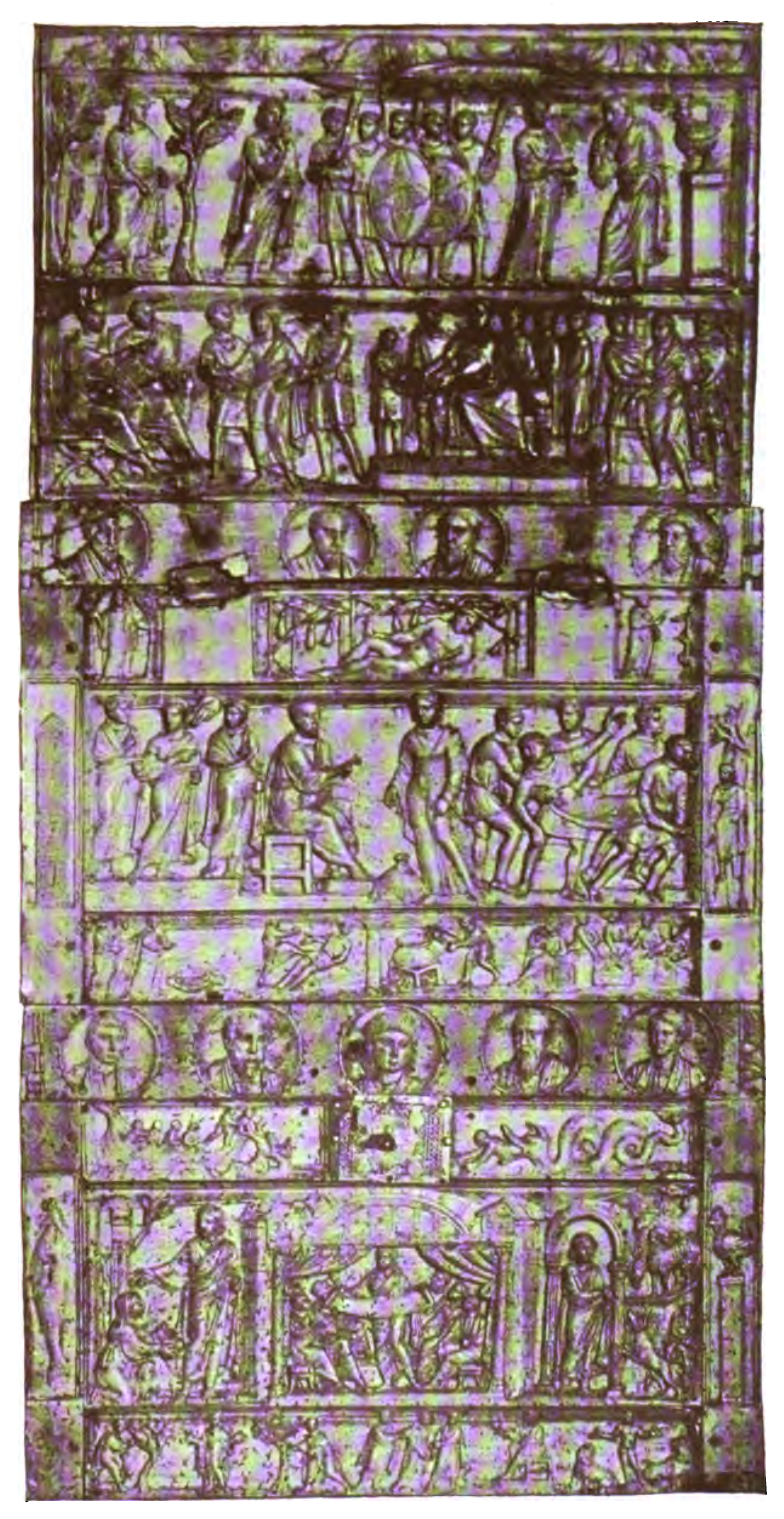


Fig. 385. **Lipsanothek zu Brescia.** (Mittelstück.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 502.)

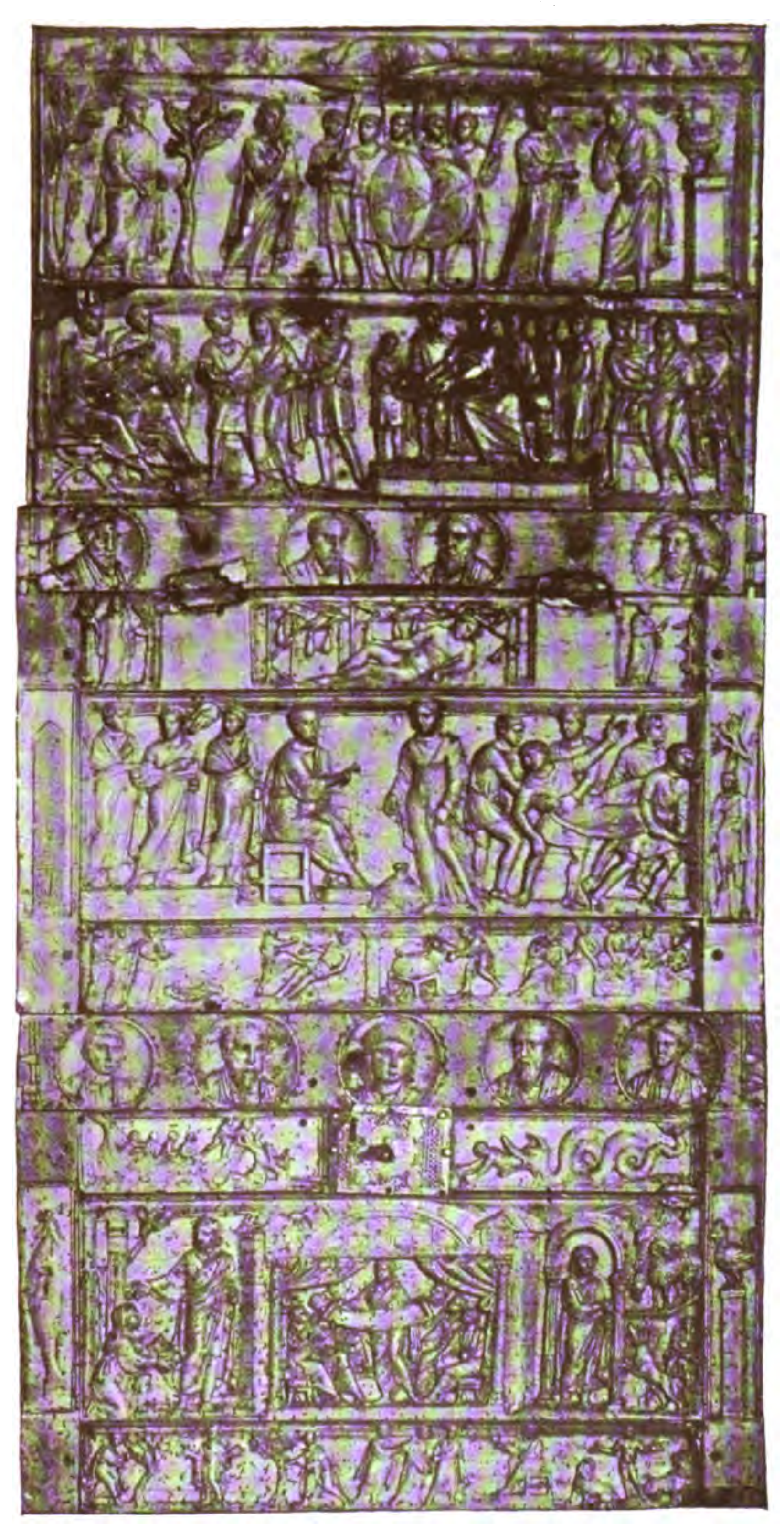


Fig. 385. **Lipsanothek zu Brescia.** (Mittelstück.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 502.)

6. Jonas unter der Kürbisstaude; 7. Daniel tödtet den Drachen; 8. Thurm, Sinnbild des mystischen Jerusalem; 9. der Erlöser zwischen Petrus und Andreas auf den Fluthen des Meeres; 10. die Geschichte des Ananias und der Saphira; 11. Judas erhängt sich; 12. Moses wird als Kind im Nil gefunden; 13. Moses erschlägt den Aegypter; 14. Gastmahl; 15—16. Jonas ins Meer geworfen und von dem Ungeheuer ausgespieen; 17. der symbolische Fisch; 18. die Blutflüssige; 19. Jesus mit der Gesetzesrolle unter den Lehrern; 20. der gute Hirt, seinen Schafen zu Hilfe eilend; 21. der Hahn als Symbol der Wachsamkeit; 22. Susanna, in ihrem Pomarium von den Seniores überrascht; 23. Susanna vor dem Gericht Daniels; 24. Daniel zwischen den Löwen; 25. David und Goliath; 26. die Bestrafung des Propheten (3 Kön. Kap. 13); 27. Jesus erweckt die Tochter des Jairus; 28. die Anbetung des goldenen Kalbes; 29. Mahlzeit: fünf Personen an einem Tisch, auf dem Brod und Fische liegen[1]; 30. Moses zieht sich die Schuhe aus; 31. sieben Personen



Fig. 386. Lipsanothek zu Brescia. Rechter Flügel.



Fig. 387. Lipsanothek zu Brescia. Linker Flügel.

im Feuerofen (Oderici denkt an die Makkabäer — ob nicht vielmehr freie Behandlung der Geschichte von den Jünglingen im Feuerofen zu Babylon?); 32. Moses auf dem Sinai; 33. Jesus heilt den Blinden; 34. Jesus erweckt den Lazarus; 35—36. Jakob tränkt die Heerde Rachels (1 Mos. Kap. 29) und begegnet Esau; 37—40. diverse Symbole.

Man sieht, diese Zusammenstellung entbehrt des einheitlichen Gedankens und ist weit entfernt, den sinnigen Parallelismus durchzuführen, welcher die ältere Katakombenkunst kennzeichnet. Werke dieser Art waren offenbar dem freien Belieben des Künstlers weit mehr als die Fresken der Coemeterien überlassen. Der Künstler hat daher alles zusammengesucht, was er zur Ausfüllung seiner Felder unter den herkömmlichen Darstellungen brauchbar fand. Damit hat er aber ein Werk geschaffen, das an Reichthum der Composition, an Freiheit und Dramatisirung der Bewegungen, an Schärfe und Gewandt-

[1] Vgl. de Rossi Bull. 1865, p. 45.

heit der Zeichnung, Adel der Figuren und ihrer Haltung, in der weichen Behandlung der Gewandung die meisten anderen Erzeugnisse der altchristlichen Kunst hinter sich lässt und in seiner Art ein Unicum darstellt.

Endlich hat sich die Elfenbeinplastik des sinkenden Römerthums an der Decoration der Thronsessel der Bischöfe bewährt. Schon Ovid erwähnt, dass die curulischen Sitze der Consuln mit Elfenbein ausgelegt wurden[1], und vermuthlich war die berühmte, seit Alexander VII im Chor der Peterskirche eingeschlossene Kathedra Petri ursprünglich nichts anderes als eine Sella curulis. Der im 9. Jahrhundert stark restaurirte Stuhl ist mit vorchristlichen, die Arbeiten des Hercules darstellenden Sculpturen aus Elfenbein geschmückt. Ein bedeutendes Werk dieser Art von christlicher Hand ist da-



Fig. 388. Von der Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna.

Stuhl des Bischofs Maximianus in Ravenna.

gegen der Stuhl des Bischofs Maximianus († 556) in der Domsakristei zu Ravenna. Er ist ganz mit Elfenbeinplatten bedeckt; die am sorgfältigsten behandelte Vorderseite zeigt Johannes den Täufer zwischen den vier Evangelisten, von denen der eine ein jugendlich bartloses, entschieden römisches Gesicht aufweist, die anderen bärtig, aber noch keineswegs in der griesgrämigen Auffassung der Byzantiner geschildert sind (Fig. 388). Ueberaus köstlich und reich sind die Umrahmungen der diese Figuren aufnehmenden Felder und auch diejenigen der übrigen Seiten. In üppigen Weinranken spielen Pfauen, Rinder, Hirsche, Vögel; zwei Löwen sind rechts und links von der Vase geordnet, von welcher das Laubwerk des untern Frieses seinen

[1] Ep. ex Pont. IV 9, 27.



Fig. 389. Aus dem Leben des hl. Paulus. Elfenbeinplatte d. ehem. Museums Carrand.

Ausgang nimmt. Die Seitenwände schildern zehn Episoden aus dem Leben des Patriarchen Joseph. Die Rückseite bietet in 24 Scenen die Geschichte Mariä und die Wunder Jesu, keine Passionsscenen. Einige dieser Felder sind verloren gegangen, andere haben sich in ausserravennatische Sammlungen verirrt (so ins Museo Olivieri zu Pesaro, in die Brera zu Mailand, das Museo Nazionale zu Neapel, in die Collezione Trotti zu Legnano). Der hier gebotene ikonographische Cyklus stellt sich inhaltlich zunächst neben denjenigen der Mosaiken von S. Maria Maggiore und gewisse Bilderhandschriften, die wir oben (S. 469) beschrieben haben. Stilistisch erscheint derselbe immer noch in unmittelbarem Zusammenhang mit der hellenistisch-römischen Kunst, ohne dass wir nöthig hätten, mit Dobbert und Schnaase, Bayet und Pératé ihn als specifisch byzantinische Leistung anzusprechen [1].

Von diesen grösseren Werken abgesehen, bewahren unsere Museen noch eine Reihe von Einzelplatten aus Elfenbein auf, über deren ursprüngliche Verwendung wir nichts Näheres wissen; die einen mögen als Stücke von Diptychen, die anderen als Besatz von Reliquienkästen oder auch von Sesseln und Kanzeln gedient haben. Zu letzterer Kategorie sind wol auch die Platten der Aachener Münsterkanzel [2] u. a. zu zählen. Aus der reichen Zahl der übrigen, welche ich seiner Zeit [3] zusammengestellt habe, seien hier nur die zwei Stücke eines Diptychons in der ehemaligen Sammlung Carrand in Lyon (jetzt im Bargello zu Florenz) und die vier Reliefplatten des British Museum hervorgehoben. Die Carrandschen Platten zeigen uns Adam unter den Thieren

Einzelplatten aus Elfenbein.



Fig. 390. Jesus unter den Lehrern. Elfenbeinplatte im Museum zu London.

[1] Vgl. über die Kathedra des Maximianus Bacchini zu seiner Ausgabe des Agnell. Lib. pont. t. II, App. tab. E und H (Bacchini hält die Verkleidung für Holzwerk). Olivieri Alc. ant. crist. p. xxx, tav. 7. Paciaudi bei Gori Symb. litt. Flor. III (1749) 235. Garrucci VI 17 sg., tav. 414. 415. Bayet Art. byz. p. 192. Pératé l. c. p. 345 s. Westwood l. c. p. 31. 357.

[2] Aus'm Weerth Kunstdenkmäler der Rheinl. Taf. 33.

[3] Real-Encykl. I 404 ff.

des Paradieses; drei Episoden aus dem Leben des hl. Paulus (Fig. 389): den Apostel auf einem curulischen Stuhl zwischen zwei anderen Personen (Petrus und Linus?); Paulus auf Malta, die Viper ins Feuer werfend (Apg. 28, 5); Heilung eines Krüppels (Apg. 14, 10?). Diese schöne, in dem Haupte des Apostels eine durchaus ideale Auffassung bietende Arbeit möchte ich nicht mit Westwood ins 6., sondern eher mit Marriott ins ausgehende 4. Jahrhundert setzen[1]. Noch merkwürdiger sind die vier (aus Mailand?) durch Maskell ins British Museum gelangten Reliefs (Fig. 390—392), welche wiederum den Sarkophagstil des 4.—5. Jahrhunderts wiedergeben, und die dadurch vor allem bedeutend sind, weil sich auf ihnen, ausser Jesus unter den Lehrern, der Kreuztragung und den Wächtern am Grabe, die älteste Darstellung der Kreuzigung findet (s. oben S. 174 u. Fig. 137)[2]. Mit diesen Londoner Tafeln zeigte sich die bei Garrucci[3] publicirte Mailänder verwandt, nicht aber, wie Ficker will, auch die anderen Mailänder Platten[4] und die Werdener[5].


Fig. 391. Kreuztragung. Elfenbeinplatte im Museum zu London.


Fig. 392. Die Wächter am Grabe. Elfenbeinplatte im Museum zu London.

Ravennater und Mailänder Schule.

Die Untersuchungen, welche Johann Ficker über die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst geführt hat, haben diesen trefflichen Forscher zu der Unterscheidung gewisser Gruppen oder Schulen der altchristlichen Elfenbeinplastik

[1] Vgl. DENON Monum. des arts du dessein I pl. 38. GRIVAND DE LA VINCELLE Rec. des mon. ant. pl. 28. MARRIOTT Vest. sacr., Titelblatt und beide Tafeln; Testimony of the Catac. p. 68, Taf. 4. WESTWOOD l. c. p. 48. 426, No. 112. 113. GARRUCCI VI 76, tav. 452[3], wo, wie gewöhnlich, der Charakter des Werkes durchaus nicht wiedergegeben ist.

[2] WESTWOOD (l. c. p. 44, No. 104—107) setzt die Platten wieder zwischen das 5. bis 8. Jahrhundert. — DOBBERT im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen I (1880) 46. — KRAUS Ueber den Begriff u. s. w. der christl. Archäol. Freib. 1878. — Gut photographirt bei PHILPOT et JACKSON Catal. de phot. des sculpt. en ivoire etc. (Flor.) p. 3, No. 2646.

[3] Tav. 450.

[4] Ibid. tav. 454 u. 455. [5] Ibid. tav. 447.

geführt[1]. Er nimmt an, dass Ravennna, wie die Abhängigkeit einer relativ grossen Zahl von Kunstwerken beweist, von allen oberitalienischen Städten im 6. Jahrhundert am mächtigsten in der Elfenbeinschnitzerei gewirkt habe. Der ravennatischen Kunst des ausgehenden 6. Jahrhunderts weist er ausser der Kathedra des Maximian das Elfenbein von Pesaro und den Pariser Buchdeckel zu[2]. Ihr schreibt er weiter die bayerische Pyxis und die des Musée Cluny zu[3]. In die Brescianer Schule setzt er ausser der Lipsanothek den Prochoos aus Aeclanum, jetzt in Paris[4], und zwei Broncelampen des Vaticans[5]. Ihr verwandt findet er insbesondere die südfranzösischen Werke und u. a. das Carrandsche Diptychon. Einer dritten, Mailänder, Gruppe weist er die Werdener, Mailänder und Londoner Tafeln zu. Starke Einwirkungen von Ostrom nimmt er überhaupt schon für den Anfang des 5. Jahrhunderts an; auf sie führt er die in Rom gefundenen Bronceeimer mit Christus zwischen den Aposteln[6] und die Berliner Elfenbeinpyxis (vgl. oben S. 501)[7] zurück.

Vorsichtiger hat M. Schmid[8] sich hinsichtlich der Werdener und Mailänder Tafeln ausgesprochen. Die Existenz der Mailänder Schule ist ihm doch noch etwas zweifelhaft; die Reliefs des Maximian-Stuhles findet er byzantinischen Werken wenigstens nahe verwandt. Strzygowski dagegen, ausgehend von der Verwandtschaft der von ihm publicirten Einbanddecken des Evangeliars von Etzschmiadzin[9] mit gewissen Elfenbeinarbeiten des Abendlandes, kommt zu viel weiter gehenden Schlüssen. Er constatirt zunächst, dass sechs Werke: die Elfenbeine der Biblioteca Barberini[10], des Museo Cristiano im Vatican (aus Lorch stammend)[11], des South Kensington Museum[12], der Bibliothèque Nationale zu Paris (Nr. 9384)[13], der Biblioteca Comunale zu Ravenna (aus Murano stammend)[14], zu einer und derselben Gruppe gehören, welche bereits W. Meyer als die fünftheiligen Diptychen bezeichnet hatte (a. a. O. S. 49) und zu welcher nun die Etzschmiadzin-Deckel als 7. und 8. Exemplar hinzutreten. Diese Hauptgruppe zerfällt nach den Grössenverhältnissen und der Füllung der Seitentheile wieder in zwei Untergruppen. Er weist dann die Analogie auf, welche die Etzschmiadzin-Deckel mit der Kathedra des Maximian haben, und schreibt mit diesen Werken der ravennatischen Schule das erwähnte Stück aus Murano[15], die Uwaroffsche Tafel mit der Verkündigung Mariä und der Keuschheitsprobe derselben, die Bodleyanische Tafel zu Oxford (Christus über den vier dämonischen Thieren des Psalmes 93 thronend und von seinen Wundern umgeben)[16], die Reliefs der Sammlung Micheli[17], das liturgische Diptychon von Luxemburg[18], einige Pyxiden aus S. Ambrogio in Mailand (jetzt in S. Petersburg)[19], ein Gefäss aus der Hahnschen Sammlung (jetzt auch in der Eremitage)[20], eines aus dem Museum Cluny[21], eines aus dem Vatican[22] und endlich ein kürzlich in Wien gefundenes zu. Schon Ficker hatte beobachtet, dass der Kathedra, dem fünftheiligen Pariser Diptychon und der Pyxis in Pesaro[23] das eigenthümlich sei, dass sie dem wunderthätigen

[1] Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst (Lpz. 1887) S. 148 f.
[2] Garrucci tav. 439 [1]. 458.
[3] Ibid. tav. 439 [2. 3]. [4] Ibid. tav. 467 [1].
[5] Ibid. tav. 468 [3]. 479 [2].
[6] Ibid. tav. 426 [2]. [7] Ibid. tav. 440 [1].
[8] Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. 1890.
[9] Das Etzschmiadzin-Evangeliar (Wien 1891) Taf. 1 [1. 2].
[10] Garrucci tav. 457 [2].
[11] Ibid. tav. 457 [1].
[12] Bei Maskell l. c. p. 53.
[13] Garrucci tav. 458.
[14] Ibid. tav. 456. [15] Ibid.
[16] Westwood l. c. p. 55.
[17] Garrucci tav. 448.
[18] Ibid. tav. 452 [1. 2]. [19] Ibid. tav. 437 [2].
[20] Ibid. tav. 438 [5]. [21] Ibid. tav. 438 [3].
[22] Ibid. tav. 438 [3]. [23] Ibid. tav. 439 [1].

mächtigen Herrn einen ehrwürdigen, langbärtigen Evangelisten zur Seite stellen, der mit dem grossen Buche, das er trägt, und mit der erhobenen Rechten deutlich die lehrhafte Auffassung der Vorgänge ausspricht. Strzygowski fügt dem ein anderes Characteristicum der ravennatischen Werke hinzu (S. 50): das, dass Christus, einige Pyxiden ausgenommen, in den meisten dieser Schnitzereien das Stabkreuz in der linken Hand trägt. ‚Es scheint das ein specifisch ravennatisches Motiv zu sein. So ist unter den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia der gute Hirt stets deshalb aufgefallen, weil er, was sonst nie vorkommt, das Stabkreuz hält. Mit dem gleichen Attribute sehen wir Christus auftreten in der Apsis der 545 von Maximian geweihten Kirche S. Michele in Affricisco[1] und einem Mosaik der erzbischöflichen Kapelle[2], welches Richter mit Unrecht bis in das Ende des 1. Jahrtausends datirt. Aehnlich trägt auch Johannes bei der Taufe Christi in S. Giovanni in Fonte[3] ein Stabkreuz. Wir werden daher annehmen dürfen, dass die ravennatischen Künstler aus besonderen Gründen es liebten, bei der Darstellung des jugendlichen Christus auf sein Erlösungswerk hinzuweisen. Es mag dies vielleicht mit der Strömung gegen den Arianismus zusammenhängen, weil es auffällt, dass die arianischen Mosaiken von S. Apollinare Nuovo darin eine Ausnahme machen. So auch die merkwürdige Tafel der Bodleyana.'

Die Blüte der Mailänder Schule der Elfenbeinschnitzerei setzt dann Strzygowski in die Zeit des grossen Theodosius, der dort residirte; ihr schreibt er die beiden grossen Tafeln des Mailänder Doms und die Werdener Reliefs zu. Seit im 5. Jahrhundert Ravenna zur Hauptstadt geworden, tritt Mailand zurück, und die mailändische Kunst vegetirt nur mehr fort im Dienste der Kirche. Als Beispiele dieser Decadenz führt Strzygowski die Tafeln des vaticanischen und des South Kensington Museum an. Die ravennatische Kunst selbst zeigt seiner Ansicht nach ‚einen so sehr von Rom und der altchristlichen Kunst abweichenden Charakter, dass der Einfluss von Osten her schon dadurch allein wahrscheinlich wird; im 6. Jahrhundert vollends geht die ravennatische Kunst vollständig in der byzantinischen auf' (S. 58). Ich mache schon hier darauf aufmerksam, dass diese hier vorgelegte Schlussfolgerung nicht nothwendig ist; zugegeben, dass die Mosaiken, Sarkophagsculpturen und Elfenbeine Ravenna's im 5. Jahrhundert bereits von der römischen Tradition abweichen, so folgt daraus an sich keineswegs, dass die neuen Rom fremden Elemente ihr von Constantinopel aus zugeführt worden sein müssen.

Auch Tikkanen hat, bei aller Anerkennung der Strzygowski'schen Analyse, die Resultate derselben als noch nicht erwiesen betrachtet[4]. Er hat zweifellos vollkommen recht mit der Behauptung, dass wir die altbyzantinische Plastik in Stein, Metall oder Elfenbein noch viel zu wenig kennen, um uns von ihr als Schule ein gesichertes Bild zu machen. Die ikonographisch-stilistische Analyse des vorliegenden Materials ist noch nicht hinreichend durchgeführt, und das erreichbare Material ist überhaupt an sich schwerlich hinreichend, um die Aufstellung scharf umrissener und entschieden charakterisirter Gruppen oder Schulen heute schon zu gestatten.

---

[1] Garrucci tav. 267 [2]. [2] Ibid. tav. 222 [3]. [3] Ibid. tav. 227 [1].

[4] L'arte cristiana antica e la scienza moderna, Roma 1891, p. 10 sg. (Estr. dall' ‚Archivio stor. dell' arte' IV, 5.) — Auf die beachtenswerthen Ausführungen Dobberts (Zur Gesch. der Elfenbeinsculptur [Rep. f. Kunstw. 1885]) haben wir später zurückzukommen.

Achtes Buch.

Geräthe und liturgische Kleidung.

DAS Bild, welches wir von den künstlerischen Neigungen und Bedürfnissen des christlichen Alterthums entworfen haben, würde unvollständig sein, wenn wir nicht wenigstens in Kürze auf die zahlreichen Gegenstände des Privatlebens, namentlich aber der kirchlichen Liturgie, auf so manche Punkte in der Innenausstattung des Hauses und der Kirchen eingingen, in denen sich das künstlerische Vermögen und das ästhetische Bedürfniss unserer Voreltern im Glauben bethätigt. Manches davon ist freilich bereits, namentlich in der Darstellung der Kleinkunst, berührt worden.

I.

Häusliche Einrichtung.

Während uns die Grabfunde vollkommenen Einblick in die letzte Wohnung des antiken Menschen und auch des Christen gewährt haben, besitzen wir kein Beispiel, welches uns die innere Einrichtung und Ausstattung des Hauses römischer Christen zeigte. Nur über die Decoration der Wände sind wir belehrt, seit die Nachgrabungen auf dem Coelius uns mit der Wohnung der hll. Johannes und Paulus bekannt gemacht haben, die unter Julian dem Apostaten in ihrem eigenen Hause hingerichtet wurden. Nach dem Untergang des Kaisers bauten der Patricier Bycantus und sein Sohn Pammachius, der Freund des hl. Hieronymus, über der Stätte, wo die Martyrer der Legende nach gelitten hatten und begraben waren, eine Basilika. Die Ausgrabungen, welche P. Germano in der Nähe der jetzigen Kirche S. Giovanni e Paolo 1887—1888 anstellte, führten zur Aufdeckung von etwa zwei Drittel des stattlichen Hauses: es sind sieben Zimmer, zwei Grotten und zwei Gänge. Hochinteressant ist nun das Tablinum, das an Wänden und Decken ganz mit Malereien geschmückt ist. Unter dem Ansatz des Gewölbes läuft ein schöner Fries von Laubwerk hin. Die Decke ist durch Bänder von rother, grüner und gelber Farbe oder durch Streifen in Imitation von Marmor in Felder getheilt. In der Mitte derselben sind allerlei Thiere, Seepferde, Blumen, Masken und ähnliche Decorationen gemalt, wie man sie in Pompeji sieht, hinter denen sie auch in künstlerischer Beziehung nicht weit zurückstehen. Das Schönste unter diesen Malereien aber sind drei Figuren, und diese tragen einen durchaus christlichen Charakter an sich. In der einen Ecke erblicken wir nämlich eine Orante, mit Tunica und Dalmatica bekleidet, einen Schleier über dem Haupte, eine Perlenschnur um den Hals und die Arme ausgebreitet, das ganze Bild in ungemein ausdrucksvoller Haltung heiliger Andacht. Die Figur ist vollständig und misst 95 *cm* in der Höhe. Auf der rechten und linken Seite stehen einander gegenüber zwei weitere Figuren: Moses, wie er

am Berge Horeb die Schuhe auszieht, und wie er das Gesetz empfängt. Der obere Theil des Gemäldes, auf welchem wol die Hand Gottes abgebildet war, ist zerstört [1]. Auch die übrigen Gelasse zeigen zum Theil Malereien wie das Tablinum. Man sieht da zwischen dem Laubgewinde eines Frieses Vögel und den Fisch; die Wandflächen zeigen architektonische und geometrische Verzierungen, Marmorimitation, an den Gewölbeansätzen Blumen, Thiere, kleine Genien, welche Kreuze tragen. Zu einer der Krypten führt eine Fenestella hinaus, welche mit trefflichen Gemälden des ausgehenden 4. oder beginnenden 5. Jahrhunderts geziert ist. Hier befinden sich auch jene schon berührten beiden Scenen, von denen die eine vielleicht die Gefangennehmung, die andere zweifellos die Hinrichtung der Martyrer bietet.

Leider fehlt natürlich heute diesem Hause, was es einst belebt und erfüllt hat. Aber auch so ist sein Zustand belehrend genug. Er zeigt uns die Verwendung von Sujets, welche wir in den Katakomben kennen gelernt haben, zum Schmuck bürgerlicher Wohnungen. Er beweist damit, dass diesen Darstellungen wenigstens im 4. Jahrhundert kein sepulcraler Charakter mehr innewohnte. In derselben Weise gingen die Sujets der Coemeterialkunst auch auf andere Gegenstände des täglichen Gebrauches über, die mit ihnen geziert wurden, ohne dass damit ein sepulcraler Gedanke verknüpft erscheint.

Ueber einzelne dieser Gegenstände und die Art, wie sie geschmückt wurden, haben schriftliche oder monumentale Quellen uns belehrt. Von den Ringen ist bereits die Rede gewesen, desgleichen von den Devotionsmedaillen. Aber die Christen trugen auch Amulette und Phylakterien [2]; Medaillen, die manchmal mit dem Monogramm Christi, auch mit dem eigenen Bildnisse versehen waren (Fig. 393). In diese Kategorie gehören auch die sogen. Abraxen, deren Gebrauch hauptsächlich den basilidanischen Gnostikern zugeschrieben wird; thatsächlich ist noch zweifelhaft, ob sie ihrem Ursprung nach jüdisch, christlich oder heidnisch waren oder ob sie den orphischen Mysterien ihre Einführung verdanken [3]. Die Summe der Geisterreiche (365), wie Basilides sie lehrte, soll in diesem Namen beschlossen gewesen sein. Auf den eigentlichen Abraxen pflegen der Hahnenkopf, zwei Arme mit Symbolen, zwei Schlangenfüsse, in der Hand des Abraxas Peitsche, Schild, Kranz, Scepter, Schwert u. s. f. vorzukommen. Die Abraxoiden zeigen mancherlei anthropomorphische und Thiergestalten, ein seltsames Gemisch orientalischen Aberglaubens mit jüdisch-christlichen Anklängen (Fig. 394).

Amulette, Abraxen u. dgl.

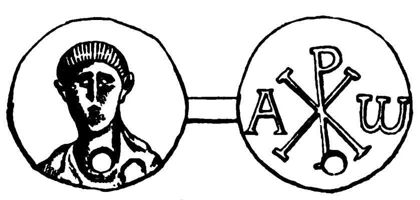


Fig. 393.
Medaille mit dem Brustbild des Eigenthümers.

Bullen.

Dass die Christen Bullen als Zeichen der Ingenuitas gleich den Heiden trugen, ist zwar von R. Rochette behauptet worden, wird aber von Garrucci

[1] Vgl. P. Germano in Röm. Quartalschrift II (1888) 137 f. 322. De Rossi Bull. 1888/89, p. 69. P. Germano in ‚Ehrengabe de Rossi's' S. 58. Kirsch in Röm. Quartalschrift III 70. — Notiz. degli scavi 1887, p. 532. — Bull. com. 1887, p. 321. — Hülsen in Mittheil. des kaiserl. deutschen Instituts IV (1889) 261.

[2] Real-Encykl. I 49.

[3] Vgl. ebd. I 6 f., wo die Litteratur über die Abraxen verzeichnet ist. Bellermann Versuche über die Gemmen der Alten mit dem Abraxasbilde. Berl. 1817. C. W. King Early Christian Numismatics and other Antiquarian Tracts. London 1873; The Gnostics and their Remains, ancient and mediaeval. London 1864; Antique Gems. [2] London 1866; [3] 1872. Albr. Dieterich Abraxas. Lpz. 1891.

entschieden in Abrede gestellt. Die den Bullen ähnlichen Kapseln, von denen auch Buonarruoti spricht, scheint er theils als reines Ornament, theils als Reliquienbehälter anzusehen [1]. Immerhin fand sich in dem 1544 in der alten Petronillakirche beim Vatican aufgedeckten Grabe der Kaiserin Maria, Stilicho's Tochter und des Honorius Gemahlin, eine mit dem Monogramm ☧ versehene Bulle, die jetzt noch im Museo Trivulzio erhalten ist [2]. Verwandt mit diesen Bullen sind die Enkolpien, die man gleich den Devotions- Enkolpien. medaillen am Halse trug [3] und in denen häufig Reliquien verschlossen waren. Chrysostomus spricht auch von Sprüchen aus dem Evangelium, die man in kostbaren Theken am Halse trug, was Hieronymus tadelt. Bei Gregor von Tours werden Enkolpien in Form goldener Linsen erwähnt. Andere waren von Glas, Bronce, edlem Metall, oval, rund oder viereckig. Einen Katakombenfund letzterer Art von 1571 zeigt unsere Fig. 395 [4]. Andere fanden sich im Grab der Kaiserin Maria; sie sind verloren. Erhalten aber ist die *Theca persica,* in welcher Gregor d. Gr. der Königin Theodelinde für ihren Sohn *,lectionem s. evangelii inclusam'* sandte (jetzt im Schatz zu Monza). In der Nähe Roms wurde 1872 eine dem 5. Jahrhundert angehörende Kapsel gefunden, welche auf der einen Seite das Wunder zu Kana mit ΕΥΛΟΓΙΑ, auf der andern das Martyrium eines Heiligen darstellt [5]. Wäre der innere Raum dieser Verschlüsse nicht zu klein, so könnte man vermuthen, dass diese Gattung von Enkolpien zur Aufnahme von Partikeln der heiligen Eucharistie diente, die man für die Kranken in einer Arca mit nach Hause nahm oder auch auf Reisen bei sich trug. Von hervorragendem künstlerischen Werthe ist dann das goldene Pectorale in Kreuzesform, welches 1863 in S. Lorenzo fuori le mura auf der Brust einer Leiche gefunden wurde

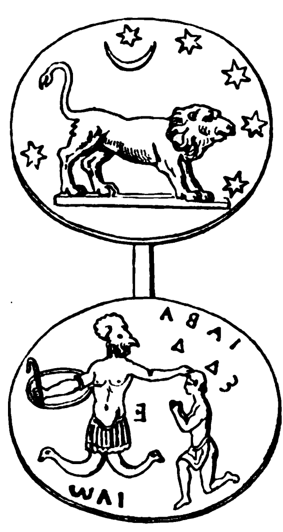


Fig. 394. Abraxas.



Fig. 395. Enkolpien aus dem vatican. Coemiterium.



Fig. 396. Enkolpien aus S. Lorenzo fuori le mura.

[1] R. Rochette in ,Mém. de l'Acad. des Inscriptions' 1838, p. 735 s. — Buonarruoti Vetri p. 10. — Garrucci Vetri [2] p. 21. 201. — De Rossi Bull. 1863, p. 37. 54; 1890, p. 13.

[2] Mazzucchelli La bolla di Maria, moglie d' Onorio imp., che si conserva nel Mus. Trivulzio. Milano 1819. — Das Verzeichniss des in dem Grabe der Kaiserin gefundenen *mundus muliebris* verdanken wir Lucius Faunus Antichità romane V c. 10. Vgl. de Rossi Bull. 1863, p. 37.

[3] Real-Encykl. I 419. — Garrucci VI 42.

[4] Bosio p. 105.

[5] Bull. 1872, p. 5 sg.

und welches ausser dem Namen des Eigenthümers in monogrammatischer Verschlingung auf der einen Seite die Inschrift EMMANOYHΛ NOBISCVM DEVS, auf der andern den schönen Spruch CRVX EST MIHI VITA || MORS INIMICE TIBI trägt (Fig. 396). Solche Enkolpien in Kreuzesform erwähnt zuerst Papst Gregor d. Gr., der ein noch in Monza erhaltenes der Königin Theodelinde schenkte[1]. Sehr bemerkenswerth ist auch die Goldplatte mit Christus am Kreuz, welche Forrer[2] nebst verschiedenen Blattgoldkreuzen anführt.

Fibulae. Reine Toilettengegenstände waren die **Fibulae, Broschen und Spangen** zum Zusammenhalten der Kleider und Haare, wie sie das ganze Alterthum, namentlich zum Halten des Sagum und der Palla gebrauchte. Von der hl. Perpetua erzählen ihre Acten, dass sie, als sie zum Tode ging, ihre Haare ‚*infibulavit*'. In den Katakomben traten manche dieser Fibulae, wie sie Frauen und Männern dienten, zu Tage[3]. Sie sind meist aus Metall in mehr oder weniger künstlerischen Formen gearbeitet, oft in Gestalt von Thieren, besonders Scarabaeen, als Reife mit Tigerköpfen; andere sind aus Elfenbein oder Horn gearbeitet. Zu besonderer Beliebtheit gelangten diese Spangen bei den barbarischen Völkern des Nordens, in deren Gräbern sie häufig gefunden werden. Einzelne Exemplare solcher Fibulae sind mit dem Kreuz (oder dem vierspeichigen Rad?), andere mit christlichen Inschriften versehen[4]. So wenig wie auf die Fibulae verzichteten die Christinnen auf die **Armbänder** *(Armillae)*, die an verschiedenen Körpertheilen, bald über dem Handgelenk und bald über dem fleischigen Theil des Oberarms, getragen wurden. Auch die Männer waren von dieser Eitelkeit nicht frei, so sehr Tertullian dagegen eifern mochte. Auf einem in den Katakomben gefundenen Goldglas trägt die Psyche zwei solcher Armillae[5]. Von den bei Boldetti[6] veröffentlichten drei Armbändern trägt eines die Zeichen des Thierkreises, dessen astrologische Bedeutung auch bei den Christen in Ansehen stand (Fig. 397)[7].

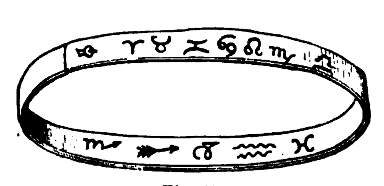


Fig. 397. Armband mit den Zeichen des Thierkreises.



Fig. 398 Tessera.



Fig. 399. Broncestempel.

[1] Andere merkwürdige ‚Bullen und Amulette und Kreuzanhänge' aus ägyptischen Gräbern führt Forrer a. a. O. S. 17. 20 f. auf, darunter mehrere mit biblischen Scenen. Die ebd. S. 21 aufgeführten Broncehände mit angeblich segnender Fingerhaltung sind dagegen profane Amulette, welche den heute noch üblichen Gestus des Südländers gegen den bösen Blick an sich tragen.

[2] Ebd. S. 18.

[3] Boldetti II 518, tav. 9.

[4] Vgl. über den Gegenstand Real-Encykl. I 505. De Rossi Roma sotterranea III 584. Betreffs der barbarischen Funde besonders Cochet La Normandie souterraine. Rouen 1854; Sépultures gauloises. Rouen 1857. Lindenschmit Handbuch der deutschen Alterthumskunde Bd. I. Braunschw. 1880. Ferner die Publicationen der rheinischen Alterthumsvereine. — Broncene Gürtelschnallen mit christlichen Inschriften bei Kraus Christliche Inschriften der Rheinlande I Nr. 12. 63. — Ueber Fibeln und Agraffen aus den ägyptischen Gräbern siehe Forrer a. a. O. S. 18.

[5] Garrucci Vetri [2] tav. 35 [4]; vgl. tav. 36 [5].

[6] II 501, tav. 2. [7] Vgl. Real-Encykl. II 1010.

So kommt auch die *Mappa*, ein Stück Zeug oder eine Art Serviette, oft mit Purpureinfassung, mit dem seit Nero das Zeichen zum Beginn öffentlicher Wettrennen gegeben wurde und das später zum Insigne des Kaisers und des Consuls wurde, auf den Bildnissen vornehmer Personen in den *Imagines clypeatae* der christlichen Sarkophage vor[1], ebenso auf ursprünglich profanen Diptychen (vgl. oben Fig. 383).

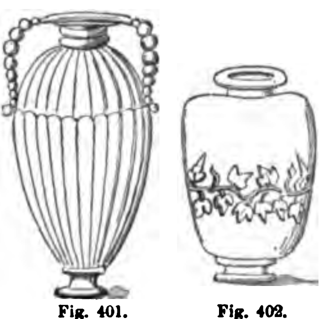
Schreibgriffel.

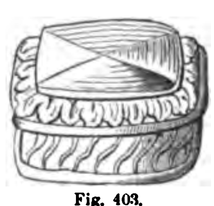
Hier ist der Schreibgriffel, *Stili*, Erwähnung zu thun, welche sich in ägyptischen Gräbern von Achmim gefunden haben; sie sind mit verschiedenen Emblemen, auch mit dem Monogramm Christi, geschmückt und wurden an Oehren als Anzeichen des Berufs des Eigenthümers am Halse getragen[2].

Tesserae.

Weit verbreitet war der Gebrauch der *Tesserae*, von denen die *gladiatoriae*, als einem bei den Christen verpönten Beruf dienend, nur durch Zufall in die Katakomben gelangt oder als *Segni* (Erkennungszeichen) zum Verschluss der Loculi verwendet worden sein können[3]. Dagegen sind *Tesserae frumentariae*, die als Marken bei Verabreichung des Getreides dienten, mit christlichen Inschriften oder dem Monogramm versehen, auf uns gekommen[4]. Tesserae waren auch als Unterpfänder der Gastfreundschaft im Gebrauch oder wurden bei Gastmählern den Convivalen als Erinnerung geschenkt. Solch ein Freundschaftspfand scheint das von Boldetti[5] veröffentlichte Elfenbein-Ei mit den Köpfen zweier Freunde, dem Monogramm Christi und der Umschrift: DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS FELICITER gewesen zu sein (Fig. 398). Militärische Tesserae, deren die Acten der Martyrer wol gedenken, sind uns keine mit christlichen Emblemen überkommen. Im kirchlichen Gebrauch scheinen Tesserae auch vorgekommen zu sein, um Personen zum Ausweis zu dienen, welche auf Reisen ihre Rechtgläubigkeit nachzuweisen hatten oder welche insgeheim zur Zeit der Verfolgungen zu den Confessores in die Kerker geschickt wurden. Martigny[6] will ein von Fabretti (p. 536) publicirtes Petschaft mit Daniel zwischen den Löwen, Sonne und Mond über den Thieren und einer schwer zu entziffernden Inschrift als eine für letztere Zwecke bestimmte Tessera erklären; doch spricht dagegen der spätere Ursprung des Werkes, das in Ansehung des vorgesetzten Kreuzes und der Paläographie seiner Inschrift nicht mehr in die Zeit der Verfolgung gesetzt werden kann (Fig. 399)[7]. So dunkel wie die Bedeutung dieses Objectes scheint mir auch der Zweck des kürzlich gefundenen Missiles in Gestalt eines Fisches mit der Ziffer XV zu sein[8].

Fig. 400. Haarnadel.


Fig. 401. Fig. 402. Achatgefässe für Wohlgerüche aus dem Grabe der Kaiserin Maria, der Tochter Stilicho's.


Fig. 403. Parfümbüchse mit einem Chalcedon.

[1] Ebd. II 359 f.
[2] Forrer a. a. O. S. 17, Taf. 10 [1–3].
[3] De Rossi Roma sotterranea III 587. — Boldetti p. 512. 516.
[4] Roma sotterranea III 509.
[5] L. c. p. 519, tav. 7 [70].
[6] Dict. p. 757.
[7] Vgl. Real-Encykl. II 854.
[8] Vgl. Civiltà cattolica 1891, quad. 986, p. 220. Bull. crit. 1893, p. 378.

Strenae.

Ob bei den Christen die bei der Heidenwelt so beliebten Neujahrsgeschenke *(Strenae)* in Aufnahme kamen, lässt sich bezweifeln. Zahlreich sind die Aeusserungen von Kirchenvätern, welche dieselben in Ansehung der damit verbundenen idololatrischen Bräuche und des die socialen Verhältnisse schädigenden Luxus, welcher damit getrieben wurde, bekämpfen. Hieronymus nennt die *Strenae* der Schüler an die Lehrer geradezu *sordida scorta*. Man hat vermuthet, dass der Gebrauch der Christgeschenke später an die Stelle der Neujahrsgaben getreten sei, was indessen nicht gewiss ist[1]. Dagegen dürften die Taufgeschenke *(Donaria baptismalia)* den *Strenae* nachgebildet sein. Man will ihre Erwähnung bereits bei Gregor von Nazianz und Zeno von Verona finden[2]. Diese *Donaria* dürften meist in Medaillen, figurirten Lampen, Inschriften bestanden haben. De Rossi betrachtet die oben S. 98 u. 486 besprochene Broncelampe in den Florentiner Uffizien als ein Geschenk, mit welchem der neugetaufte Valerius Severus dem Eutropius, seinem Taufpathen, seinen Dank abstattete[3]. Diese Geschenke wurden nämlich zwischen Pathen und Täufling wechselseitig gegeben.

Fig. 404. Spiegel aus den Katakomben.

Masse.

Unter den Gegenständen häuslichen Gebrauches stellen die Epitaphien mehrmals einen Scheffel oder Getreidemass *(Modius)* dar[4]. Zu Grunde gegangen ist leider ein schönes Broncegefäss dieser Art, welches im Elsass gefunden worden war und auf welchem man die Inschrift eines SEPTIMIVS THEODOLVS CORRECTOR VENETIAE ET ISTRIAE EXAC*tor* las[5]. Die *Scrinia*, Behältnisse, in denen die Bücherrollen bewahrt wurden, erscheinen öfter auf Bildern, welche Christus zwischen den Lehrern darstellen; man sieht aber auch Schränke abgebildet, in denen sowol die Volumina als die Codices Platz fanden[6]. Wie weit man in der Bezeichnung rein profaner Objecte mit christlichen Emblemen ging, zeigen u. a. die auf uns gekommenen Ohrlöffel, von denen ein in Vienne gefundenes Exemplar die Aufschrift IN DI N· *(in Dei nomine)* trägt[7]. Auch andere Toilettengegenstände, Haarnadeln, Nadeln, Parfümgefässe (wie das aus dem Grabe der Kaiserin Maria), kleine Büchsen für Wohlgerüche, Spiegel wurden in den Katakomben oder anderen christlichen Gräbern aufgedeckt (vgl. Fig. 400—404); sie hatten zweifellos Christinnen gedient, wenn sie auch keine christlichen Embleme tragen[8].

II.

Altargeräthe.

Mannigfaltig waren die Geräthe, deren sich der Priester am Altare zu bedienen hatte; die meisten davon, nicht alle, sind in den Gebrauch

---

[1] Vgl. Real-Encykl. II 495.
[2] Vgl. jedoch Real-Encykl. II 839.
[3] Bull. 1867, p. 27.
[4] Vgl. Real-Encykl. II 401.
[5] Le Blant Inscr. I Nr. 351. Kraus I Nr. 15.
[6] Garrucci Vetri [2] tav. 5 [1, 2, 3, 6, 7].
[7] Real-Encykl. II 537.
[8] Für zahlreiche andere in antiquarischer Hinsicht interessante, hier aber nicht in Betracht kommende Gegenstände diverser Natur, welche in den Katakomben gefunden wurden, sei auf Kraus Roma sotterranea [2] S. 486 f., und Heuser in Kraus Real-Encykl. I 585 f. verwiesen.

späterer Jahrhunderte und der Gegenwart übergegangen. Das Papstbuch ist unerschöpflich in der Aufzählung all der kostbaren Ausstattungsgegenstände, mit welchen die Kaiser und andere hohe Personen seit Constantin die Basiliken Roms beschenkten. Es ist schon hervorgehoben worden, dass man diesen Angaben hinsichtlich der ältern Zeit mit Misstrauen zu begegnen hat. Die detaillirten Mittheilungen über die Schenkungen des 4. und 5. Jahrhunderts sind meiner Ansicht nach erst in späterer Zeit eingesetzt worden, wenn auch zuzugeben ist, dass, wie uns Ammianus Marcellinus, ein gewiss unbetheiligter Autor, bezeugt, bereits in der Mitte der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts der Reichthum der römischen Kirche ausserordentlich war.

Von den Ausstattungsgegenständen, welche hier in Betracht kommen, ist der Kelch *(Calix)* der wichtigste. Seit die Gemeinde ihren eigenen Kelch. Gottesdienst, d. h. die eucharistische Feier, besass, also von Anfang an, war dies Gefäss eine Nothwendigkeit, wenn auch Form und Bezeichnung desselben verschieden waren. Den Vermögensverhältnissen entsprechend, besassen die einzelnen Kirchen Kelche aus Holz, Thon, Erz, Horn, Elfenbein, aus Silber und Gold. Im 2. und 3. Jahrhundert müssen Glaskelche sehr üblich gewesen sein, wie auch aus der Nachricht des hl. Irenaeus (I 13) hervorgeht, nach welcher der Wein, dessen sich die Marcosiner bei der Eucharistie bedienten, nach der Segnung roth erschien. Das nämliche wird durch das früher erwähnte Gemälde in den Grüften der hl. Lucina bestätigt. Gläserne Patenen lässt das Papstbuch den hl. Zephyrinus einführen. Allem Anschein nach hat das Aufkommen der so zierlichen Goldgläser nicht wenig dazu beigetragen, den liturgischen Gebrauch der Glaskelche zu heben, der sich, den patristischen Quellen gemäss, bis ins Zeitalter Gregors d. Gr. erhielt. Daneben blieben auch die Kelche aus unedlem Metall in Gebrauch. In den verarmten Zeiten des beginnenden Mittelalters waren die Holzkelche vielfach in Gebrauch, bis sie bei zunehmendem Wohlstande in der karolingischen Zeit allmählich als unziemlich beiseite gesetzt wurden. Von Urban I (222—230) berichtet das Pontificalbuch, er habe alle heiligen Gefässe aus Silber herstellen lassen, welche Notiz ich gleichfalls für verdächtig halte. Indessen scheint Rom schon frühzeitig goldene und silberne Kirchengefässe gehabt zu haben, wenn man der Legende des hl. Laurentius Glauben schenken darf[1]. Aus dem 4. Jahrhundert wird dies auch für andere Kirchen durch mannigfache Nachrichten bestätigt. In der zu Chalcedon im Jahre 451 verlesenen Klageschrift gegen Ibas ist von einem mit kostbaren Edelsteinen geschmückten Kelch die Rede. Zuweilen trugen die Kelche Inschriften der Donatoren (danach *Calices litterati* genannt), wie der von Galla Placidia († 450) der Zachariaskirche in Ravenna und der von Kaiser Valentinian III der Kirche zu Brive gewidmete. Der Form nach lehnten sich die ältesten Kelche sicher an die der Trinkgefässe der Römer und Griechen an. Der Becher *(Cuppa)* wird im allgemeinen von einem runden oder polygonen Knauf *(Nodus, Pomellum)* getragen gewesen sein, der auf einem breiten Fuss ruhte. Zuweilen waren auch die Kelche mit Henkeln versehen. Ein in Monza erhaltenes Basrelief

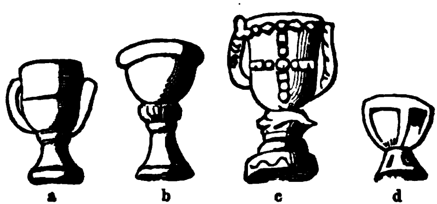


Fig. 405. Gefässe von einem Basrelief in Monza.

[1] Prud. Peristeph. II 69.

aus der Zeit der Königin Theodelinde veranschaulicht uns die damals üblichen Formen (Fig. 405). Nicht viel später fällt der mit Emaillen und mit kostbaren Steinen gezierte Kelch, welchen der Bischof Eligius von Noyon († 659) schuf und der sich bis zur Revolution in dem Kloster Chelles bei Paris erhalten hatte (Fig. 406)[1]. Für die ältere Zeit sind wir auf die Abbildungen von Kelchen angewiesen, welche sich auf Grabsteinen erhalten haben[2], wo Trinkgefässe verschiedener Gestalten dargestellt sind, deren liturgische Bestimmung indes zweifelhaft ist[3].

Patenen. Heute gehört zu dem Kelch die Patene (*Patina,* Schüssel); in der alten Kirche waren diese sogen. *Patenae parvae* nicht üblich, indem die für den Priester bestimmte heilige Brodesgestalt nicht auf der Patene, sondern auf dem Corporale lag. Die Patene war ursprünglich ein der römischen *Patera (Patella)* gleichstehendes flaches Trink- oder Opfergefäss, eine Schale, in der die bei der Liturgie geopferten Brode an den Altar hin und nach der Consecration die Brode (wie auch die Eulogien) zur Vertheilung an die Gläubigen vom Altar weg getragen wurden. Je nach dem Bedürfniss war die Fläche der Schüssel mehr oder weniger vertieft; zuweilen müssen es recht ausgetiefte Schüsseln gewesen sein, sonst hätte jener von Gregor von Tours[4] erwähnte *Comes Britanniae* es sich nicht einfallen lassen können, zur Heilung eines Fussübels in einer aus der Kirche geholten Patene ein Fussbad zu nehmen. Das Pontificalbuch[5] spricht von Patenen, welche 25—30 Pfund und darüber wogen, die also wol mit Henkeln versehen waren. Bischof Venantius verehrte dem Kloster Luni im Jahre 597 eine zwei Pfund schwere silberne Schüssel. Derartige Patenen dienten auch zur Aufbewahrung des bei der Taufe und Firmung benöthigten Chrisams (*Patenae chrismales*); eine silberne *Patena chrismalis* schenkte nach dem Papstbuche der Papst Sylvester. Bei den Griechen entsprach der Patena der Lateiner eine grosse Scheibe (*Discus,* auch *Λοπάς*), welche, da die morgenländische Kirche die grossen Abendmahlsbrode beibehalten hat, auch heute noch in Gebrauch ist (vgl. Fig. 407). Die lateinischen Patenen waren gleich den griechischen Disken häufig mit Inschriften und eingravirten Bildern versehen. Die Pontificalbücher von Rom und Neapel[6] erwähnen solche mit der Darstellung der Geschichte des Erlösers, die von Engeln umgeben war. Weiter werden solche mit den Bildnissen Petri und Pauli[7] oder mit der Darstellung des Lammes mit dem Kreuz oder auf dem Altartisch, zuweilen auch mit hieroglyphischen



Fig. 406. Kelch aus Chelles.

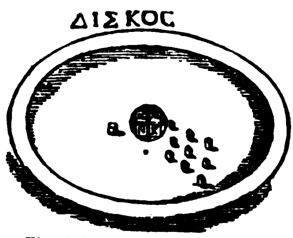


Fig. 407. Discus der Griechen.

---

[1] Rev. archéol. VII 21.

[2] Boldetti l. c. p. 208, tav. 9 36. 37. 38. 39.

[3] Vgl. Real-Encykl. II 161 ff., und K. Weiss Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tyrol nebst einer Uebersicht der Entwicklung des Kelches im Mittelalter. Wien 1860.

[4] Gregor. Turon. De glor. mart. I 85.

[5] Lib. pont., Vita Serg. et Leon.

[6] Lib. pont., Vita Greg. IV, und Ioan. Diac. Vita S. Athanas. Neap.

[7] Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri cristiani p. 191.

Sculpturen (so an der Patene des hl. Petrus Chrysologus) erwähnt[1]. Ein sehr merkwürdiges Denkmal dieser Art ist die grosse silberne Schale von Perugia, welche die Inschrift *Utere felix cum gaudio* trug und die demnach allem Anschein nach für die Aufnahme der Eulogien diente. Verloren gegangen ist leider der 1637 im Garten des Jesuitennoviziats in Trier gefundene Silberdiscus, welcher in der Mitte das Christusbild mit dem Nimbus, dazu vier Heiligenbilder ohne Nimbus und ohne vorgesetztes *sanctus* die Namen PETRVS PAVLVS IVSTVS HERMES (die auch auf den Goldgläsern häufig wiederkehren) darbot[2]. Dies kostbare Werk dürfte noch dem 4., spätestens 5. Jahrhundert angehört haben. Eine prächtige Patene, die *Crux gammata* zwischen zwei Engeln zeigend, wurde 1846 in Sibirien gefunden und gelangte in die Sammlung des Grafen Stroganoff (Fig. 408)[3]. Manche Schüsseln dieser Art dienten bloss zum Schmuck und wurden an den Chorbogen aufgehängt (sogen. *Gabatae*)[4]. Zu welcher Kategorie die 1882 bei Jesi gefundene Patene mit dem Fisch zu zählen sei, mag dahingestellt sein. Auf die sehr bemerkenswerthe Schüssel des sogen. Attilaschatzes[5] werden wir noch Anlass haben zurückzukommen[6].




Fig. 408. Patena Stroganoff.



Fig. 409. Amula.

Amae.

Unter *Amula (Ama)* verstand man das Gefäss, in welchem der von den Gläubigen geopferte Wein bewahrt wurde, bis er in die Kelche eingegossen wurde[7], und welches von seiner dem Wassereimer (*Ἄμη, Hama*) ähnelnden Gestalt den Namen trug. Solange die Gläubigen bei der Liturgie regelmässig communicirten, waren zahlreichere und grössere Gefässe hierfür, wie wahrscheinlich auch für die Aufnahme von Wasser und Oel, das ebenfalls geopfert wurde, erforderlich. Später treten an ihre Stelle unsere heutigen Messkännchen *(Arceoli, Ampullae)*. Der Liber pontif. erwähnt *Amulae* aus Gold und Silber, die mehrere Pfund wogen, und Gregor d. Gr.[8] spricht von mit Edelsteinen besetzten *(Amulae onychinae)*. Auch diese *Amulae* unterlagen künstlerischer Behandlung. Zwei mit Sculpturen geschmückte publicirte Bianchini in seinen Anmerkungen zum Papstbuch (II 179). Auf der einen sieht man Christus inmitten seiner Jünger auf

[1] Vgl. Patrizzi De pat. argent. mystica etc. Romae 1706.
[2] Wilthelm Lucilb. rom. p. 120. — Kraus Christl. Inschriften der Rheinlande I 195.
[3] Bull. 1871, tav. 9[1].
[4] Lib. pontif. in Leon. III.
[5] Hampl S. 51. 59.
[6] Vgl. noch zu dem Gegenstande Real-Encykl. II 595 f. Aldenkirchen Drei liturgische Schüsseln des Mittelalters (Bonner Jahrb. Bd. LXXV. 1883). Bethune Les bassins liturgiques (Rev. de l'art chrét. N. S. IV 318 s.).
[7] Ord. rom. I n. 13.
[8] Ep. I 42.

der Hochzeit zu Kana, Wasser in Wein verwandelnd; auf der andern Christus mit einigen Aposteln, nebst Tauben, darunter das Kreuzzeichen und Schäfchen. Ein drittes Exemplar zeigt die Heilung des Blindgeborenen (Fig. 409). Erhalten sind noch zwei *Amulae* im Museo Cristiano des Vatican, welche einen Christuskopf mit getheiltem Nimbus und einen Kopf mit einfachem Nimbus (wol auch Christus) darstellen (Fig. 410 u. 411). Ich setze diese Denkmäler heute eher in den Ausgang als in den Anfang des 4. Jahrhunderts [1].

Aquamanilia. Auch die *Aquamanilia,* Wasserbecken, welche zur Waschung der Hände des Celebrans bei der Liturgie dienten, dürften schon seit dem 5. Jahrhundert in kirchlichem Gebrauch gewesen sein; sie werden auch im Sacramentar Gregors d. Gr. erwähnt. Indessen hat sich aus dem christlichen Alterthum kein Exemplar eines solchen Beckens erhalten, noch sind uns Beschreibungen eines solchen überliefert [2].



Fig. 410. Amula. Fig. 411. Amula.
(Museo Cristiano des Vatican.)

Eine Reihe von Utensilien diente im christlichen Alterthum bei der Liturgie, welche jetzt ganz oder grösstentheils in Abgang gekommen sind. Dahin zählten die *Cola* (*Colum vinarium, Colatorium, Liquatorium, Ἠθμός*), ein Sieb, durch welches der Wein aus den *Amulae* in den Kelch gegossen wurde und dessen Beseitigung (mit dem 12. Jahrhundert?) durch das Aufhören der Oblationen und die Abschaffung des Laienkelches bedingt war. Ein solches *Colum* bildet Bianchini [3] ab (vgl. Fig. 412); mehrere Exemplare sind im Museo Nazionale zu Neapel erhalten [4]. Ferner die *Fistula Arundo, Pipa, Siphon, Calamus, Canna* u. s. f., ein Röhrchen, mittels dessen in der abendländischen Kirche der consecrirte Wein gesaugt wurde. Schon Gregor d. Gr. soll sich einer solchen *Virgula argentea* bedient haben. Die *Fistula* war meist eine aus Gold, Silber oder Messing hergestellte Röhre, die zuweilen mit Verzierungen ausgestattet war und an einem Handgriff an der Mitte frei bewegt werden konnte oder auch am Boden des Abendmahlkelches festgelöthet war *(Fistulae ferruminatae* oder *Nasi).* Derart werden die elf vergoldeten, fünf Pfund schweren *Cannae* gewesen sein, welche Bischof Desiderius von Auxerre seiner Kirche schenkte. Ein Becken nebst

[1] Vgl. Real-Encykl. I 49.
[2] Vgl. ebd. I 72.
[3] Zu Lib. pontif., Vita Urb.
[4] Mus. Borb. II, tav. 60.

Nasus verehrte 777 eine Königin von Asturien der Kirche des hl. Thyrsus zu Oviedo (?). Dem alten Usus zu Ehren wird die *Fistula* heute noch in der päpstlichen Messe gebraucht, aber auch sonst hatte sich der Brauch noch mehrfach über das Mittelalter hinaus erhalten [1]. In der griechischen Kirche bediente man sich des *Asteriscus*, eines kleinen, auf vier Füssen stehenden Metallstreifens, um die consecrirten Brodsgestalten auf der Patene vor Beschädigung oder vor dem Herabgewehtwerden zu schützen. Die beigegebene Figur 413 zeigt einen solchen *Asteriscus*, doch steht nicht fest, wie hoch der Gebrauch dieses Instruments ins Alterthum hinaufreicht [2]. Das gleiche gilt von der eucharistischen Lanze (*ἁγία λόγχη*), mit der die Griechen bei der Prothesis die Hostie von der Masse des geopferten Brodes abtrennen (Fig. 414) und deren Gebrauch sich in den übrigen Liturgien nicht nachweisen lässt [3]. An Stelle derselben kommt im Abendland das eucharistische Messer (*Culter eucharisticus*) vor, ein allerdings sehr seltenes Instrument. **Das eucharistische Messer.** In Vercelli existirte bis ins vorige Jahrhundert ein solches Messer, über welches zuerst Frova, dann Allegranza berichtet haben und das nunmehr verschwunden ist [4]. Der Stiel, in Myrthenholz geschnitten, wies, vielleicht mit Bezugnahme auf die Bereitung der eucharistischen Elemente, ländliche Arbeiten auf; die Klinge war eigenthümlich, aber immerhin mit künstlerischer Absicht, ornamentirt (Fig. 415). Während diese decorative Behandlung des Objectes dem christlichen Alterthum entsprach, gehörten die beigesetzten Verse:

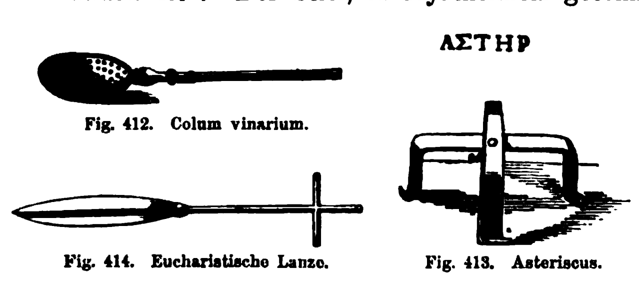


Fig. 412. Colum vinarium.

Fig. 414. Eucharistische Lanze.

Fig. 413. Asteriscus.

Fig. 415. Eucharistisches Messer, ehemals in Vercelli.

+ NVLLVS ME POSCAT QVOD PARVI SVM BENE (Frova las *sumere*) POSCAT, und: + PESTIS POSCENTI FIAM FELIX RETINENTI, dem 10.—11. Jahrhundert an. Möglicherweise ist auch das als Reliquie früher in S. Maximin, jetzt in der Pfarrkirche zu Pfalzel aufbewahrte, die Inschrift CV*ltellus · domini · Ihu · quo · usus · fuit · in · cena* tragende Abendmahlmesser ursprünglich ein solcher *Culter eucharisticus* [5].

Das eucharistische Brod selbst sollte nicht ohne eine gewisse künstlerische Behandlung bleiben. **Hostien.** Die jüdischen Opferkuchen waren runde Scheiben, die man nicht zerschnitt, sondern brach; auch die *Panes propositionis* waren rund, aber etwas dicker. Die eucharistischen Brode der alten Kirche werden bis ins Mittelalter von doppelter Gestalt: entweder runde Brodplatten von der Grösse eines Tellers, den jüdischen Mazen ähnlich, und gewöhnlich mit einer Kreuzkerbe (daher *Τετράβλωμοι*, *Panes decussati* genannt), bei den späteren Griechen auch mit dem Namenszug Christi oder dem IC XC NIKA über

[1] Vgl. Real-Encykl. I 529.
[2] Ebd. I 100.
[3] Ebd. II 280.
[4] Bei Amort Deduct. crit. in ven. Thom. Kempiens. Imit. Christi (Aug. Vindel. 1761) p. 310 sq. Allegranza Opuscol. p. 35.
[5] Kraus Christliche Inschriften der Rheinlande II Nr. 429.

dem Andreaskreuz bezeichnet; oder sie hatten die Form eines Kranzes, weshalb von *Coronae consecratae rotulae* gesprochen wird. Die Form unserer heutigen Hostien hängt mit dem Aufkommen der Azymen zusammen; damit treten auch Hostienformen auf, von denen die erhaltenen Exemplare ziemlich hoch ins Mittelalter hinaufreichen. Die frühmittelalterlichen Formen dieser Hostien mit ihrer eigenthümlichen Ornamentation werden durch beistehende, nach Sirmond[1] gegebene Abbildungen (Fig. 416—418) veranschaulicht. Andere, vielleicht bis ins 7. Jahrhundert hinaufgehende aus Südfrankreich und Aegypten hat Forrer zusammengestellt[2].

Für die Aufbewahrung der Hostien haben wol die elfenbeinernen Pyxiden gedient, welche oben S. 501 beschrieben wurden. Eine Holzpyxis theilt Forrer aus ägyptischen Gräbern mit[3]. Sie zeigt das Kreuz zwischen Α und ω. In der griechischen Kirche wie heute noch in der russischen und abessinischen geschah die Austheilung der Communion unter beiden Gestalten an die Laien so, dass die Partikeln der heiligen Hostie (*Μαργαρῖται*) in den Kelch des heiligen Blutes geworfen und mittels eines Löffels (*Λαβίς*, *Cochlear*) den Gläubigen geboten wurden (vgl. Fig. 419). Den Vorgang veranschaulicht eine von Paciaudi[4] gegebene Abbildung, welche die Communion der hl. Maria Aegyptiaca zeigt. Wie diese Löffel mit bildlichen Scenen geschmückt wurden, sehen wir an dem von Arevalo[5] veröffentlichten Exemplar, welches Jesus auf der Eselin reitend bietet (Fig. 420). In der lateinischen Kirche war diese Art der Austheilung der heiligen Eucharistie nie üblich, doch werden in frühmittelalterlichen Quellen mehrfach *Cochlearia* erwähnt[6], welche zum Theil bei der Speisung der Armen in den Triclinien gebraucht wurden. Andere mögen Privatzwecken gedient haben. Auf verschiedenen uns erhaltenen altchristlichen Löffeln findet man die Namen der Eigenthümer neben dem Monogramm, hie und da mit anderen Inschriften, wie VTERE + FELIX; mehrmal begegnen uns Apostelnamen[7], wie auf dem in Sasbach am Kaiserstuhl gefundenen, wo auf der einen Seite das Monogramm ⳨, auf der andern ANDREAS steht[8]. Gerade diese Apostellöffel mögen mit Vorliebe bei der Speisung der Armen verwendet worden

Löffel.

Fig. 416. Griechische Hostie.

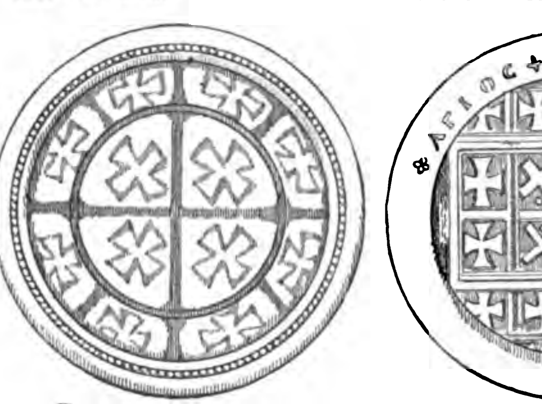


Fig. 417. Aegyptische Hostie.

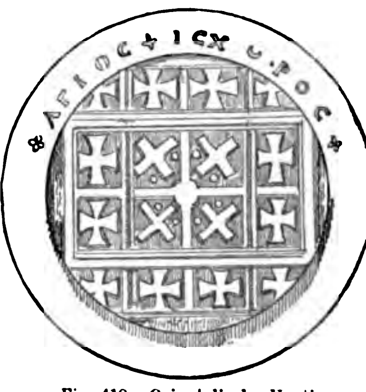


Fig. 418. Orientalische Hostie.

[1] De azym. pan. cap. 5.
[2] A. a. O. S. 14, Taf. 1 [4. 6. 7]. 11 [8].
[3] Ebd. S. 15, Taf. 11 [5].
[4] Antiq. christ. p. 389.
[5] Zu Sedul. Carm. pasch. lib. III, v. 300.
[6] Bull. 1868, p. 82.
[7] De Rossi Bull. 1878, p. 119, tav. 8 [1. 2].
[8] Kraus im Bonner Jahrbuch LXXIII 87; Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer II 342.

sein. Reicher geziert ist der 1792 in Aquileja gefundene Löffel, wo in Einlagen von Gold oder Email das Opfer Abrahams, die Anbetung der Magier und die Taufe des mit dem Gegenstand beschenkten Kindes dargestellt ist[1].

Zu dem Hausgeräthe der Alten zählten auch die Eimer *(Situla)*, die verschiedenen Absichten dienten. Das Mittelalter kannte unter der Bezeichnung *Situli* die Weihwasserkessel, welche dem christlichen Alterthum fremd waren; doch scheinen *Situli* auch im liturgischen Gebrauch vorgekommen zu sein, wie der (Real-Encykl. I 397) zuerst von mir besprochene eiserne Wassereimer des Museo Cristiano im Vatican beweisen dürfte. Dieses fast 1 Fuss hohe Gefäss zeigt in Relief Christus mit den zwölf Aposteln unter Beischrift ihres Namens in griechischen Majuskeln; Christus führt den einfachen Nimbus, die Apostelköpfe entbehren desselben. Das Werk wird wol noch ins 3. Jahrhundert zu setzen sein. Eimer.

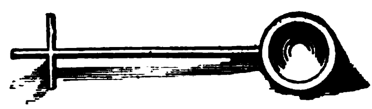
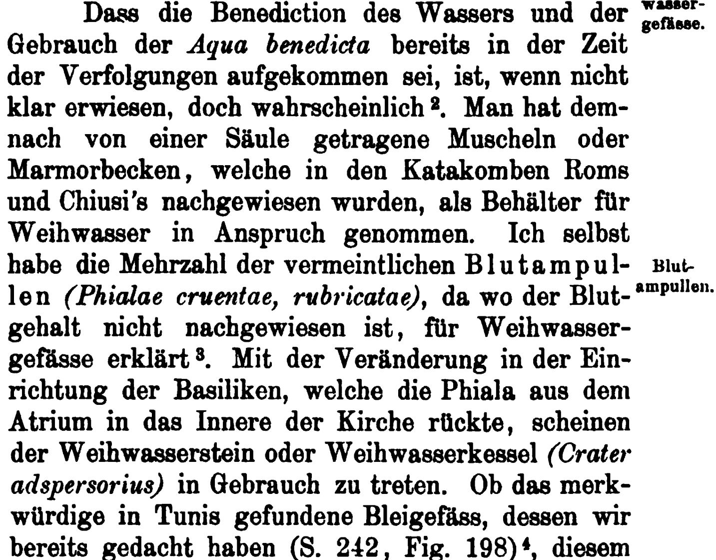

Fig. 419. Eucharistischer Löffel.


Fig. 420. Löffel.



Wir können im Anschluss an das Gesagte sofort die Frage beantworten, ob die alten Christen Weihwassergefässe besassen. Dass die Benediction des Wassers und der Gebrauch der *Aqua benedicta* bereits in der Zeit der Verfolgungen aufgekommen sei, ist, wenn nicht klar erwiesen, doch wahrscheinlich[2]. Man hat demnach von einer Säule getragene Muscheln oder Marmorbecken, welche in den Katakomben Roms und Chiusi's nachgewiesen wurden, als Behälter für Weihwasser in Anspruch genommen. Ich selbst habe die Mehrzahl der vermeintlichen Blutampullen *(Phialae cruentae, rubricatae)*, da wo der Blutgehalt nicht nachgewiesen ist, für Weihwassergefässe erklärt[3]. Mit der Veränderung in der Einrichtung der Basiliken, welche die Phiala aus dem Atrium in das Innere der Kirche rückte, scheinen der Weihwasserstein oder Weihwasserkessel *(Crater adspersorius)* in Gebrauch zu treten. Ob das merkwürdige in Tunis gefundene Bleigefäss, dessen wir bereits gedacht haben (S. 242, Fig. 198)[4], diesem Zwecke gedient habe, muss dahingestellt bleiben; die Inschrift spräche dafür. Sicher sind als Weihwassergefässe die von Mabillon[5] publicirte Urne aus parischem Marmor und das von den Venezianern aus Constantinopel nach Murano gebrachte Becken[6], dann auch das alte angebliche Taufbecken des Domes zu Syrakus[7] in Ansehung ihrer Inschriften zu betrachten. Zu beachten ist auch die Abbildung eines solchen auf einem Mosaik von S. Vitale in Ravenna, wo auf einer kurzen Säule ein Becken mit einer Art *Aspergillum* steht. Endlich ist vor kurzem ein Weihwassergefäss mit der Darstellung des Fisches in Africa gefunden worden[8].

Weihwassergefässe. Blutampullen.

[1] Einen vielleicht liturgischen Löffel ohne bildliche Darstellungen theilt Forrer a. a. O. S. 15, Taf. 11[7] mit; derselbe hat die Form eines Fisches.

[2] Bull. 1867, p. 80.

[3] Real-Encykl. II 620.

[4] Bull. 1867, p. 77.

[5] Mabillon. Itin. Ital. p. 24.

[6] Paciaudi De sacr. baln. [2] p 161.

[7] Torremuzza Sic. etc. inscr. p. 339. — Paciaudi l. c. p. 160. Eine bessere Publication des Denkmals steht noch aus.

[8] Delattre in Rev. de l'art chrét. XXX (1887) 471.

Eine Reihe anderer, nicht dem Altare unmittelbar dienender Geräthe kommen als heilige oder liturgische in Betracht[1]. Wir heben in Kürze die vorzüglichsten derselben heraus, ohne auf die Instrumente Rücksicht zu nehmen, welche rein körperlichen Zwecken dienten und eine künstlerische Ausstattung nicht erhielten[2]. Die *Pax* oder das *Osculatorium* lässt sich erst im Mittelalter nachweisen[3]. Unbewiesen für das Alterthum ist auch das Vorkommen des Kammes im liturgischen Gebrauche, das erst seit dem 7. Jahrhundert belegt ist. Die altchristlichen Kämme, welche in den Katakomben und anderwärts gefunden wurden, berechtigen nicht zu der Annahme, dass sie liturgischen Zwecken dienten, obgleich ihre Ornamentirung den Beweis liefert, dass diese Toilettengegenstände auch bei den alten Christen in grossem Ansehen standen. Boldetti (Osserv. p. 503) hat mehrere dieser Utensilien abgebildet: zwei andere Kämme, von denen der eine aus Chiusi, der andere aus Karthago stammt, hat de Rossi[4] publicirt. Der Kamm aus Chiusi zeigt einen Kranz zwischen zwei Lämmern auf der einen, eine Kathedra zwischen zwei Lämmern auf der andern Seite; er wird von de Rossi noch ins 4.—5. Jahrhundert gesetzt. Der karthagische, der um ein Jahrhundert später fällt, hat auf der einen Seite das Kreuz zwischen zwei Palmen, auf der andern kreisförmige Ornamente. Sehr beachtenswerth sind die beiden von Forrer aus den ägyptischen Grabfunden von Achmim publicirten Kämme, von denen der eine zweimal das Kreuz, der andere die Darstellung des bekleideten Daniel zwischen den Löwen, und der Susanna zwischen den Wölfen (den Seniores) bietet[5]. Einer spätern Zeit gehören die Kämme des Bischofs Liberius von Toul († angeblich 361), des Bischofs Lupus von Sens († 625), des Bischofs Hubertus von Lüttich an[6].

Kämme.

Zu den liturgischen Toilettengegenständen zählte das *Flabellum* (*Ῥιπίδιον*, *Muscarium*, daher das französische *mouchoir*), ursprünglich ein Sonnenschirm oder Fächer, wie deren das Alterthum zur Verscheuchung der Insecten und zum Schutz vor der Hitze gebrauchte und wie sie selbstverständlich auch bei Christen in Uebung waren[7]. In Monza erhielt sich ein nach Art unserer Fächer zusammengefaltetes Leder, welches als Fächer der Königin Theodelinde bezeichnet wird. Der liturgische Gebrauch solcher Flabella ist schon durch die Apostolischen Constitutionen (VIII 12) bezeugt: zwei Diakonen, welche an den Seiten des Altares Platz nehmen, sollen unausgesetzt Flabella bewegen, um die Hitze zu scheuchen und die Fliegen von den heiligen Gefässen entfernt zu halten. Von da ab bis ins 14. Jahrhundert wird der Gebrauch dieser Flabella, welche geradezu als Attribute der Diakonen auftreten, vielfach bezeugt. Die verschiedene Form dieses Utensils ist uns zunächst

Fächer.

[1] Vgl. noch Real-Encykl. I 581.

[2] Ebd. II 58.

[3] Ebd. II 603.

[4] Bull. 1880, tav. 6 a. b; 1881, tav. 5 2. 2 a.

[5] Forrer Die frühchristlichen Alterthümer von Achmim-Panopolis S. 15 f., Taf. 11 6. 12 1. 2.

[6] Die Volksvorstellung des Mittelalters machte aus diesen liturgischen Kämmen, deren sich der Bischof zur Ordnung des Haares durch den Diakon, ehe er an den Altar trat, bediente (‚diaconus toballia circa eius collum circumdata pectit decenter' etc. Durand. Ration. div. off. p. 151, Note 1), später Marienkämme. Von der Werthschätzung solcher Kämme als Reliquien zeugt unter anderm die Geschichte bei Hepidan. Coen. De miraculis s. Wiboradae, c. 4: de pectinis eius inventione (Goldast-Senckenberg Alem. rer. SS. I 223). Vgl. zu dem Gegenstand noch Real-Encykl. II 88. Bretagne in Mém. de la Soc. Lorr. IIe sér. II (Nancy 1860) 176. Aus'm Weerth Bonner Jahrb. XLVI 148. Maskell, Westwood, Labus und Millin an den in der Real-Encykl. citirten Stellen.

[7] Hieron. Ep. XXVII 13.

durch einige Abbildungen gewährleistet, unter denen die eines Goldglases (Fig. 127) [1] und die Kalenderillustration des Philocalus (Fig. 421) die ältesten (4. Jahrhundert) sind. Viel später dürften das von Goar (Euchol. p. 137) publicirte griechische Flabellum mit dem sechsflügeligen Engelkopf (Fig. 422) und die Miniaturen der Biblioteca Barberini (Fig. 423) wie der Bibliothek zu Rouen sein [2]. Unter den uns erhaltenen Exemplaren von Flabella, welche meist dem hohen Mittelalter angehören, ist dasjenige der Abtei Tournus das berühmteste. Stücke von diesem, dem 8. Jahrhundert zuzuschreibenden Elfenbeinwerke haben sich im Musée Cluny zu Paris und in der Collection Carrand erhalten [3]. Die kreisförmige Scheibe stand in einem Elfenbeinstab und war mit den Bildern von vierzehn Heiligen geziert.

Weit verbreitet war bei den Alten der Gebrauch des *Faldistorium* (des Klappstuhls), und namentlich hatte die Sella curulis der Römer eine sägebockartige Einrichtung zum Zusammenfalten. Dass sie auch im Privatleben der Christen gebraucht wurden, ist gewiss anzunehmen; dagegen vermisst man jeden Beweis dafür, dass, wie H. Weiss [4] annimmt, auch im liturgischen Gebrauche bereits bewegliche Stühle vorkommen. Die Hinausrückung des Altares an die Hinterwand des Chors und die dadurch bedingte Verlegung des Bischofssitzes fand erst im Mittelalter statt; das Alterthum kennt bloss Steinsitze für den Bischof [5], und ebenso hatte dasselbe keinen beweglichen Predigtstuhl (vgl. oben S. 377 f.). Ausführlich haben wir die Lampen und Lampenträger der altchristlichen Kirche besprochen; es bedarf nur noch eines Nachtrages betreffs der Leuchter: ein Thema, welches de Rossi in dem geistvollen Aufsatze berührt hat, in welchem er die 1889 von Cardinal Lavigerie dem Papst Leo XIII geschenkte silberne Capsella aus Tunis beleuchtete. Wie in den Martyreracten des hl. Stephanus zwei brennende Candelaber *(duo cereofera luminosa)* als Symbol des christlichen Glaubens neben der Memoria des Erzmartyrs erwähnt werden, so sehen wir auf der africanischen Capsella neben einem auf dem mystischen Berge, dem der *quadrifluus amnis* entspringt, stehenden Martyrer zwei Leuchter, die hier offenbar das Licht der himmlischen Glorie [6] darstellen. Wir lernen daraus auch die einfachste Form der africanischen



Fig. 421. Flabellum des Kal. Bucherianum.

Fig. 422. Griechisches Flabellum.



Fig. 423. Flabellum. (Biblioteca Barberini.)

[1] Garrucci Vetri [2] 31 [1].

[2] Ueber andere mittelalterliche Abbildungen siehe Real-Encykl. I 530. Smith Diction. I 676. Westwood Anglo-Saxon and Irish Mss. pl. 20. 53 [7]. Gerbert Lit. Alem. I tab. 6 [4].

[3] Westwood Catal. No. 135—136. 59 f. — Sommerard Arts du moyen-âge II 195; III 251; V 231. Atl. ch. XIV pl. 4. Alb. IX, sér. 17.

[4] Costümkunde des Mittelalters S. 796.

[5] Real-Encykl. I 474.

[6] Hieron. Adv. Vigil. c. 13.

Candelaber kennen, die einen auf einem Dreifuss stehenden, in der Hälfte mit einem Knopf gehaltenen Lichtstock bilden. Solche *Cereolaria* aus Terracotta wurden in Tebessa vielfach gefunden; in ihnen brannten die Grablichter[1].

Wie der Lampen, so haben wir auch mehrfach der Oelfläschchen Ampullen. (Ampullen) gedacht, in welchen man das Oel (*oleum*, *ἔλαιον*) barg, das man als Reliquie von den vor den Martyrergräbern in den Katakomben wie vor dem heiligen Kreuz in Jerusalem brennenden Lampen entnahm. Solches *Oleum s. crucis* erhielt Gregor d. Gr. von dem Exconsul Leontius. Aeusserst verbreitet waren im Morgen- und Abendland die mit der Inschrift ЄΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ versehenen Fläschchen mit Oel vom Grabe des hl. Mennas: der Heilige ist als Beschützer der Wüste zwischen zwei Kamelen auf diesen Ampullen abgebildet (Fig. 424)[2]. Von viel grösserm Interesse sind aber die (65) theils aus Metall theils aus Glas gebildeten Oelfläschchen, welche Königin Theodelinde sich grösstentheils von Rom kommen liess und deren Verzeich-







Fig. 424. Oelfläschchen des hl. Mennas.

Fig. 425. Oelfläschchen aus Monza.

niss (Nota de oleis scorum martyrum qui Romae in corpore requiescunt etc.) der Abt Johannes auf einem noch in Monza erhaltenen Pergamentstreifen gegeben hat. Ein Theil dieser Ampullen, mit griechischen Inschriften versehen, stammt augenscheinlich aus Jerusalem[3]. Eine derselben, mit der Anbetung der Weisen, veranschaulicht unsere Figur 425.

Bei Griechen, Syrern und Kopten bestand die Sitte, bei der Segnung Kreuze. des Taufwassers ein hölzernes Kreuz in das Wasser einzusenken

[1] Vgl. Real-Encykl. II 295. De Rossi Roma sotterranea III 506. Bull. 1869, p. 49 bis 64. Muratori De diurno cereorum usu ap. Christ. (Diss. XVI, zu Paul. Nol. Opp.). De Rossi La capsella argentea africana etc. Roma 1889 (= Bull. 1887, p. 118 sg., tav. 8 bis 10). Ueber die Funde in Tebessa Farges Rec. de la Soc. de Constantine XXIII (1883 s.) 114. Vgl. die Abbildung anderer Leuchter in den Kalenderbildern des Chronographen vom Jahre 354 (herausgegeben von Strzygowski, Taf. 5) und auf einer kleinen Bronce-capsella von Tebessa (Bull. 1887, p. 124, annot. 2).

[2] Vgl. de Rossi Bull. 1869, p. 20 sg.; 1872, p. 25, tav. 2. Bonner Jahrb. LXIX Taf. 3[4].

[3] Vgl. Frisi Memor. stor. di Monza I (Milano 1794) 24, tav. 4—5. Garrucci Stor. tav. 433 sg. Real-Encykl. II 523, wo auch die Litteratur über das Verzeichniss der *Olea sancta* des Abts Johannes angegeben ist. Ueber die als Todtenbeigabe in Aegypten vielfach gefundenen Oelfläschchen mit dem hl. Mennas s. Forrer a. a. O. S. 11.

unter Anrufung Christi, Johannes des Täufers und aller Heiligen. Ein derartiges Utensil mit der Darstellung der Taufe Christi und der Inschrift ΠΡΟϹΕΡΧΕΤΑΙ . ΑΥΤΟϹ · ΤΩ · ΙΩΑΝΝΗ hat Paciaudi[1] publicirt (Fig. 426), und es wird von den Mönchen des Athosberges berichtet, dass sie das Privileg hatten, solche Kreuze zu fertigen[2]. Wie hoch hinauf zeitlich das Auftreten dieser Kreuze zu setzen ist, lässt sich nicht bestimmen[3].

Genaueres wissen wir über das Aufkommen des **Weihrauchgefässes** *(Thuribulum, Thuricremium, Incensorium, θυμιατήριον)*. Die Alten besassen zur Aufbewahrung des Weihrauches und zum Anzünden desselben verschiedene Gefässe (das dem erstern Zwecke dienende hiess *Acerra*). Auf dem Parthenonfries sieht man einen Ständer mit thurmähnlicher Spitze als Weihrauchgefäss in der Hand einer Nike. Andere *Thuribula* wurden an Ketten geschwungen oder an einem Fuss getragen. Kein Zweifel, dass die Christen den Gebrauch derselben frühzeitig von den Römern übernahmen. Schon Kaiser Constantin d. Gr. soll der Lateranbasilika zwei goldene Incensorien geschenkt haben, später mehrten sich derartige Schenkungen. Welcher Gestalt diese Geräthe waren, lässt sich zunächst einigermassen aus uns erhaltenen Abbildungen bestimmen. Auf dem Trierer Elfenbein (S. 501) tragen die Zuschauer Weihrauchfässer in den Händen; auf dem (von Garrucci nicht wiedergegebenen) Sarkophag in S. Marco zu Venedig sieht man deren von den Bogen der Architektur herabhängen[4]. Viel später als diese noch dem 5. Jahrhundert angehörenden Arbeiten sind Darstellungen wie diejenigen auf einem Mosaik der Nativitaskirche zu Bethlehem (12. Jahrhundert?), in dem Menologium des Basilius (26. Oct.) und auf den Fresken der Unterkirche von S. Clemente[5]. In Italien scheint sich kein Incensorium aus dem christlichen Alterthum erhalten zu haben; dagegen besitzt Deutschland in dem Weihrauchgefäss des Museums zu Mannheim ein unzweifelhaft altchristliches Broncewerk dieser Gattung, das ich noch dem 4. Jahrhundert zuschreibe (Fig. 427)[6]. Weniger sicher bin ich betreffs des Exemplars der Sammlung Augier in Marseille. Die von Forrer[7] veröffentlichten Räuchergefässe aus ägyptischen Grabfunden ergeben für das 6.—7. Jahrhundert drei verschiedene Formen solcher Geräthe.



Fig. 426.
Kreuz zur Benediction des Taufwassers.

Von den *Acerrae* (später *Naviculae* genannt) hat sich kein Exemplar der ältesten Zeit erhalten, doch sieht man sie abgebildet in der Hand von Akolythen auf den Wandgemälden von S. Clemente. Dagegen scheint uns in

[1] Ant. christ. diss. II 6.
[2] Ioan. Comnen. Descr. mont. Ath., bei Montfaucon Palaeogr. t. VII.
[3] Vgl. Real-Encykl. II 843.
[4] Ebd. II 975.
[5] Mullooly St. Clement etc. p. 247.
[6] Zuerst publicirt durch Lessing (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. II 89), dann Real-Encykl. II 975.
[7] A. a. O. S. 13, Taf. 6[4] u. s. f.

einer Zeichnung bei Bianchini ein stilvolles Exemplar des Löffelchens überliefert zu sein, mit welchem der Weihrauch aus der *Acerra* in das *Incensorium* gehoben ward (Fig. 428).

Eucharistische Taube.

Zum Aufbewahren der heiligen Eucharistie hatte das frühe Mittelalter eine Vorrichtung, die wesentlich verschieden ist von der heutigen Uebung. Man verschloss die eucharistische Brodsgestalt in eine Taube, meist aus edlem Metall, die entweder frei über dem Altar, auf einer Patene stehend, unter dem Ciborium aufgehängt war, oder mit oder ohne Teller in einen Thurm *(Turris)* hineingeschoben und in besonderen Nischen (Pastophorien, Armarien, Secretarien) aufbewahrt wurde[1]. Schon Basilius d. Gr. († 379) soll eine Taube aus reinem Gold haben machen lassen, darin er den dritten Theil (der Hostie) niedergelegt und sie über dem heiligen Tisch aufgehängt habe[2]. Aber diese Nachricht ist nicht gleichzeitig, und ebenso sind die Angaben des Liber pontificalis sicher apokryph, nach welchen Kaiser Constantin der Peterskirche *,patenam auream cum turre ex auro purissimo cum columbam* (!) *ornatam gemmis prasinis et yachintis etc.'*, Papst Innocenz I (402) der Kirche der hll. Gervasius und Protasius ebenfalls einen silbernen Thurm mit Patene und vergoldeter Taube, 30 Pfund wiegend, Papst Hilarus (461) an S. Giovanni in Fonte zu Rom einen silbernen Thurm mit Delphinen (als Füssen), 60 Pfund schwer, und eine goldene Taube, 2 Pfund schwer, geschenkt haben soll. Festern Boden erhält man mit dem Testament des Bischofs Perpetuus von Tours (ca. 490), welches ein *,Peristerium'* (Thurm?) und eine ,silberne Taube zum Behältniss'[3] erwähnt. Etwas später (518) wird in den Acten des Concils von Tyrus[4] von goldenen und silbernen Tauben über Altären und in Taufkapellen gesprochen. Demnach wird man das Auftreten der *Peristera* wie der *Turris* ins Ende des 5. Jahrhunderts setzen dürfen. In dem auf einem Sarkophag[5] abgebildeten kleinen, eine Taube tragenden Gefäss (Fig. 429) wird man schwerlich berechtigt sein, bereits eine



Fig. 427. Weihrauchgefäss des Antiquariums zu Mannheim.

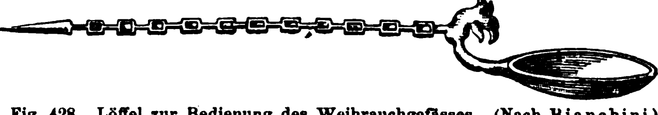


Fig. 428. Löffel zur Bedienung des Weihrauchgefässes. (Nach Bianchini.)

[1] Real-Encyklopädie der christl. Alterth. II 822.
[2] Acta SS. Boll., Iun. II 943.
[3] D'ACHÉRY Spic. III 303.
[4] MANSI VIII 1037.
[5] Bei BOTTARI tav. 19.

Turris eucharistica zu erblicken. Ein griechisches Elfenbein, darstellend den hl. Stephanus mit Weihrauchfass und *Turris* ohne Taube, geht schwerlich übers 6. Jahrhundert hinauf (Fig. 430). Von erhaltenen Tauben wird die emaillirte Peristera in S. Nazario zu Mailand[1] wol die älteste sein (Fig. 431). Mehrere andere Exemplare aus der Zeit der romanischen Kunst sind in Deutschland erhalten[2].



Fig. 429. Pyxis mit der Taube. (Von einem Sarkophag.)

Von einem Gefässe zur Ablution des Kelches, dessen sich die Griechen bedienten und welches sie Zeon nennen, haben sich schöne Exemplare in der Sammlung christlicher Alterthümer zu Athen erhalten[3]; es ist jedoch ganz ungewiss, wie hoch diese Utensilien hinaufreichen.

Erst in neuester Zeit hat sich die Aufmerksamkeit der Archäologen auch den altchristlichen Reliquienbehältern (Reliquiarien, Lipsanotheken, *Capsellae*) zugewandt. Capsellae.
Es ist ersichtlich, dass in einem umfangreichen Masse von dem Aufkommen dieser Behälter erst gesprochen werden kann, seit die in Rom bis ins 6. Jahrhundert geltende Uebung abkam, die Gebeine der Martyrer bei einander zu lassen und nicht Theile (Partikeln) derselben abzutrennen und zu versenden. Diese von den römischen Legaten am Hofe Kaiser Justins 519, dann noch 594 durch Gregor d. Gr. für Rom bestätigte Praxis war aber in der griechischen Kirche längst durchbrochen, obgleich ein Reichsgesetz die Integrität der Martyrerleichen schützte[4]. Wir würden uns also nicht wundern dürfen, im Umkreis der orientalischen Kirche eigentlichen Reliquiencapsellen früher als in Italien zu begegnen; doch wurden auch hier die Enkolpien und Phylakterien zweifellos benutzt, um Gegenstände aufzunehmen, welche mit den Ueberresten der Martyrer in Berührung gekommen waren. Demgemäss sprechen schon Hieronymus[5] und Prudentius[6], endlich auch Gregor d. Gr.[7] von Reliquienbehältern aus kostbaren Metallen. War die berühmte Lipsanothek in Brescia (s. oben S. 502) wirklich zur Verkleidung eines solchen Kästchens bestimmt, so stellt sie uns das älteste noch erhaltene Exemplar eines Elfenbeinreliquiars dar. Nicht minder interessant ist die bereits erwähnte prachtvolle silberne Capsella, welche in Numidien gefunden und durch Cardinal Lavigerie der vaticanischen Sammlung geschenkt wurde[8]. Dies der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehörende Denkmal vereinigt in seinem




Fig. 430. Stephanus mit Weihrauch und Turris eucharistica. (Elfenbein.)

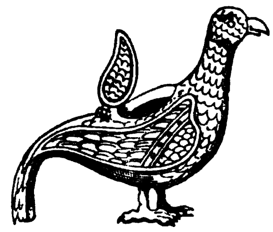
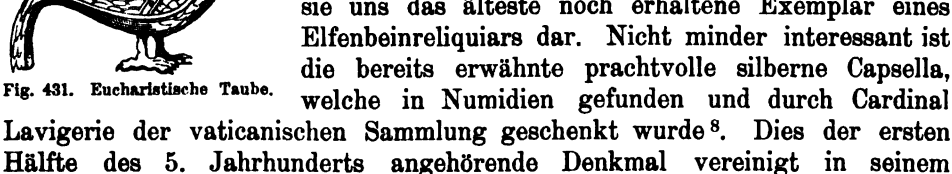


Fig. 431. Eucharistische Taube.



[1] Allegranza Mon. sacri di Milano tav. 1.
[2] Vgl. Schnütgen im Bonner Jahrbuch LXXXIII 201 f. (Taube aus Münstermaifeld). Th. v. Frimmel im Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses 1888.
[3] Hirst Reliquary IV (1890) 88.
[4] Cod. Theodos. l. 7: de sepulchr. violat. IX 17: ,nemo martyrem distrahat.' Dazu Real-Encykl. II 687.
[5] Adv. Vigil. c. 5.
[6] Peristeph. XI 184—188.
[7] Ep. IV 30.
[8] De Rossi La capsella argentea africana etc. (= Bull. 1887, p. 119 sg., tav. 8 bis 10). Dazu Civiltà cattolica XL (1889) 463 (Quad. 946).

bildlichen Schmuck die Apsidalcompositionen, wie sie zu jener Zeit in den Basiliken Italiens und Africa's auftreten. Auf dem Deckel steht zwischen zwei Candelabern auf dem Hügel, dem die vier Ströme des Lebens entfliessen *(quadrifluus amnis)*, ein Heiliger in Gestalt eines Orans; er hält eine Krone in den Händen, eine andere wird von oben herab, von der Hand Gottes, über sein (von keinem Nimbus umgebenes) Haupt gehalten. Der Kopf ist jugendlich bartlos. Die accessorischen Figuren mussten in Ansehung der Raumverhältnisse weggelassen werden. Auf den Seitenflächen sieht man das Monogramm ☧ über dem Felsen mit den vier Flüssen, an denen sich, mit den Vorderfüssen niederkniend, ein Hirsch und eine Hirschkuh laben; diese Scene ist von zwei Palmbäumen eingefasst. Sie stossen an zwei kleine, von je vier Säulen getragene Gebäude, aus welchen sechs Schafe hervorkommen; in ihrer Mitte steht das Lamm Gottes mit dem Kreuz auf dem Rücken.

Zur selben Kategorie der Behälter wird man eine polygonale Pyxis aus Aquileja (mit dem Erlöser zwischen den Aposteln, ähnlich wie auf der Elfenbeinpyxis des Berliner Museums) und zwei kleine silberne Büchsen aus Grado rechnen dürfen [1]. Die eine der letzteren, aus dem 6. Jahrhundert, stellt am Deckel das Kreuz zwischen zwei Lämmern, an den Seiten acht Medaillons mit der Büste Christi zwischen denen Petri und Pauli und zwei Palmbäumen, weiter eine weibliche und vier männliche Heilige dar. Vielleicht deutet die Anwesenheit der Palmen auch auf africanischen Ursprung. Die zweite, etwas jüngere Büchse hat ein Bild der Madonna mit Kind [2].

Einbanddecken. Diesen *Capsellae* verwandt sind die *Arcae testamenti*, Kästen, in welchen die Evangeliarien, überhaupt der heilige Text verschlossen wurde, nicht minder die eigentlichen Einbanddecken. Schon Ambrosius [3] gedenkt einer solchen mit Gold bedeckten *Arca*. Nach Cedrenus [4] hätte Constantin d. Gr. der Laterankirche einen Evangeliencodex mit kostbarem Einband geschenkt; ein gleiches Geschenk an die Kirche zu Monza wird von der Königin Theodelinde berichtet. Sicher ist, dass die Diptychen der ältern Zeit im Mittelalter mit Vorliebe zu derartigen Einbänden liturgischer Bücher verwendet wurden; aber ungewiss ist, ob die Herstellung irgend eines dieser Einbände noch über das 6. Jahrhundert hinaufreicht [5]. Der Betrachtung der mittelalterlichen Kunst müssen wir auch die Besprechung der Exultet-Rollen aufsparen.

Musikalische Instrumente. Musikalische Instrumente werden in der altchristlichen Kunst selten dargestellt. Die Hirtenscenen der Coemeterialbilder zeigen manchmal die Hirtenflöte *(Syrinx)* in der Hand, am Arme oder im Munde des Pastor bonus [6], vielleicht mit Anklang an Vorstellungen, wie sie bei Gregor von Nazianz [7] zu Grunde liegen und denen gemäss die Syrinx als Symbol der Milde des Hirten aufzufassen wäre. Nach dem Muster der Syrinx hatte bereits der Mechaniker Ktesibios die Wasserorgel construirt [8], ein Instrument mit vielen Pfeifen von Bronce und Rohr, in welchem mittelst Wasser die Luftsäulen in Bewegung gesetzt wurden. Eine Beschreibung derselben

---

[1] Swoboda in Röm. Quartalschrift 1866, S. 87.
[2] Bull. 1872, tav. 10—11. — Garrucci tav. 460.
[3] Ep. IV cl. 1.
[4] Chron. zum Jahre 21 Const.
[5] Vgl. Real-Encykl. I 454.
[6] Ebd. II 816.
[7] Or. I 28. 43.
[8] Athen. Deipnosoph. IV 26.

verdanken wir dem Dichter Claudian, dem Zeitgenossen des hl. Augustin; ihre Gestalt kennen wir u. a. aus dem schönen Nenniger Mosaik. Dass die Christen dieses Instrument kannten, lehren uns Aeusserungen von Tertullian, Hieronymus, Augustin, besonders das seltsame Gedicht des Publilius Optatianus Porphyrius [1] aus Constantins d. Gr. Zeit. Solche Orgeln sehen wir auch auf christlichen Grabsteinen abgebildet [2], und eine Terracottaorgel aus Karthago, angeblich aus dem 2. Jahrhundert, fand P. Delattre [3]. Man behauptet, dass seit Cassiodors Zeiten die Wasserorgel abkam und statt ihrer

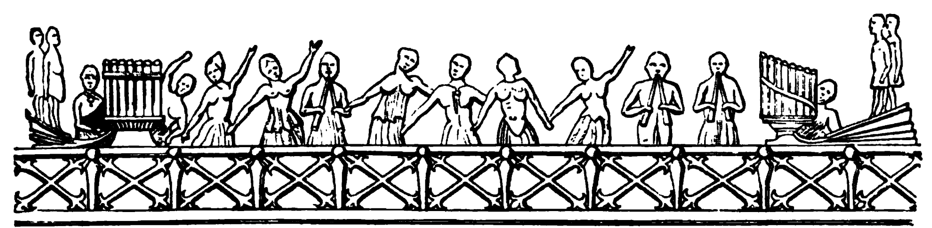


Fig. 432. Pneumatische Orgel aus dem 4. Jahrhundert (vom Obelisk des Theodosius zu Constantinopel).

die verbesserte (jetzige) pneumatische Orgel in Aufnahme gelangte. Doch scheint sich jene noch bis ins 12. Jahrhundert stellenweise erhalten zu haben [4]; andererseits begegnen wir der pneumatischen Orgel bereits auf den Reliefs an dem unter Theodosius d. Gr. in Constantinopel errichteten Obelisken, wo ein solches Instrument mit 15 Pfeifen, 2 Windsäcken aus Elefantenhaut und 12 Schmiedeblasbälgen, ‚um den Donner nachzuahmen‘ (Hieronymus), abgebildet ist (Fig. 432).

III.

Es erübrigt, um diesen Gegenstand zum Abschluss zu bringen, dass wir noch einen Blick werfen auf die Erzeugnisse der textilen Kunst, welche sowol in dem Schmuck des Altares als in der liturgischen Kleidung eine so reiche Verwendung fanden, und hinsichtlich deren uns die glücklichen Grabfunde der letzten Jahre überaus reiche und neue Aufklärung gebracht haben.

Es ist anzunehmen, dass der römischen Sitte [5] entsprechend der Altar von Anfang an mit einem Tuch *(Pallium, Opertorium, Linteamen, Velamen, Ἐπίβλημα, Ἀλουργίς)* bedeckt wurde. Ausdrücklich meldet uns das Optatus von Mileve (VI 1); auch Ambrosius, Chrysostomus, Victor Vitensis, später Gregor von Tours und die Synoden von Constantinopel (536) und Clermont (535) sprechen davon. Man hat ursprünglich zweifellos Leinwand für diese Decken gebraucht; doch erzählt schon Chrysostomus von golddurchwirkten Tüchern, das erwähnte Concil von Constantinopel von Purpurbekleidung, Gregor von Tours von einer ganz seidenen Altarpalla. Können diese Stellen immerhin auch auf ein Antipendium gedeutet werden, so ist der Bericht des Paulus Silentiarius klar [6]: ‚Er breitet‘, heisst es da, ‚über des Altares Tisch nun

Altartücher.

[1] Rec. Müller, Lips. 1877. — Migne Patr. lat. XIX 391.

[2] Garrucci tav. 488 [24]. 353 [2].

[3] In der Rev. de l'art chrét. XXVII 555. Vgl. zu dem Gegenstand noch Loret Rech. sur l'origine de l'orgue hydraulique (Rev. archéol. 3e sér., XV [1890] 76 s.).

[4] Real-Encykl. II 816.

[5] Martial. Epigr. XIV 138.

[6] Descr. Sanctae Sophiae v. 342.

das deckende Tuch aus, schön gefärbt in der purpurnen Fülle sidonischer Muschel.'[1]

Antipendien. So wenig wie von diesen schönen Sachen ist uns von den Antipendien des Alterthums übrig geblieben[2]. Man hat darunter kostbare Stoffe, Stickereien oder ornamentirte Metallplatten zu verstehen, mit denen die Vorder- und Seitentheile der Altäre bedeckt wurden. Wie es scheint, treten diese Antipendien schon seit dem 4. Jahrhundert auf. Constantin d. Gr. soll ein solches aus Gold und kostbaren Steinen für die Heiliggrabkirche zu Jerusalem haben fertigen lassen[3]; verschiedene andere Kirchen sollen nach dem Pontificalbuch durch die Päpste Sixtus III und Hilarus mit Metallantipendien bedacht worden sein. Wahrscheinlich war auch das nach Sozom. Hist. eccl. IX 1 einer Kirche zu Constantinopel geschenkte ein solches[4]. Ihre eigentliche Blüte erreicht die Decoration dieser Altarverkleidungen erst später; wir haben gelegentlich der *Pala d'oro* zu Mailand und Venedig auf sie zurückzukommen. Von dem Antipendium zu unterscheiden ist das *Antimensium*, eine Altardecke, welche in der griechischen Kirche bei der Consecration der Altäre mitgeweiht wurde, um nichtconsecrirte Altäre behufs Celebrirung des heiligen Opfers damit zu bedecken. Die Syrer bedienten sich statt dessen beweglicher hölzerner Altarplatten, selbst eines Blattes aus dem Evangelium[5], während in der abendländischen Kirche frühzeitig die Tragaltäre ähnlicher Absicht dienten[6].

Vorhänge. Einen ausgiebigen Gebrauch machte das Alterthum in Haus und Tempel von den Vorhängen (*Vela, Alae, Cortinae, Παραπετάσματα, Ἀμφίθυρα* u. s. f.), die wir sofort auch im liturgischen Gebrauch der Christen finden. Man bedurfte der Vela zunächst zum Verschluss der Thüren, wie deren bei Epiphanius, Hieronymus u. s. f. erwähnt werden. Dass solche Thürvorhänge von weisser Farbe waren, sagt Paulin von Nola[7]; dass sie auch bildliche Darstellungen trugen, lehrt der Vorgang in Anablatha, wo Epiphanius einen bemalten Vorhang von der Thüre herunterriss[8]. Musivische Bilder des 4. Jahrhunderts (in der S. Georgskirche zu Thessalonich)[9] und des 6. Jahrhunderts (S. Apollinare zu Ravenna)[10] veranschaulichen derartige Vorkehrungen.

Es werden weiter Vorhänge zur Verhüllung der Lehrstühle *(Cathedrae velatae)* erwähnt[11], wie man einen solchen in Marmor in einem Coemeterium der Via Labicana dargestellt sieht. Seidene Vorhänge zwischen den Säulen der Basiliken liess Papst Zacharias[12] anbringen. Derselbe Papst schenkte der Kirche des hl. Petrus *,vela sirica alithina IIII, quas et ornavit in rotis et ornamentis variis aurotextis'*. Vor allem wichtig aber war der schon von Hippolyt, Paulin von Nola und Theodoret erwähnte Vorhang, welcher zwischen Altar und Volk ausgespannt war, entweder an dem Chorgitter bezw. der Bilderwand oder an den vorderen zwei Ciboriumssäulen. Bei gewissen Theilen der heiligen Handlung wurden diese Vela auseinander gezogen und der Gemeinde der Ausblick auf den Altar gewährt. Solche Altarvelen sind

[1] Vgl. dazu A. Schmid in Real-Encykl. I 43.
[2] Real-Encykl. I 58.
[3] Theodoret. I 31.
[4] Vermuthlich war auch die *,Vestis super altare b. Petri ex auro texta, habens nativitatem Domini Dei et Salvatoris nostri Iesu Christi'*, welche Papst Zacharias schenkte, ein Antipendium (Lib. pontif., ed. Duchesne I 432).
[5] Vgl. Renaudot Lit. or. I 182.
[6] Vgl. Real-Encykl. I 58.
[7] Natal. III 98.
[8] Epiph. Ad Ioan. Hieros.
[9] Texier L'archit. byz. pl. 30—32.
[10] Ciampini II tab. 36.
[11] Herm. Past. I 2. — Aug. Ep. ad Maxim.
[12] Lib. pontif., ed. Duchesne I 432.

auf den Mosaiken von S. Georg in Thessalonich und S. Apollinare Nuovo[1] dargestellt. Man verhüllte aber auch den Altar an drei oder vier Seiten, wie das für das Abendland durch den Liber pontif. im Leben der Päpste Gregor III (731), Leo III (795), Hadrian II (867), Stephan V (885), für die griechische Kirche durch Paulus Silentiarius in seiner Beschreibung der Sophienkirche bestätigt wurde. Diese Verhüllung sollte den geheimnissvollen Eindruck der liturgischen Opferhandlungen verstärken und Unberufenen den Anblick derselben wehren[2].

Ein sehr merkwürdiges Exemplar eines Kirchenvorhangs hat Swoboda aus den bekannten Theodor Grafschen Erwerbungen aus dem mittelägyptischen Culturdistrict El-Fajum mitgetheilt[3]. Das Stück war 3,71 *m* hoch und ursprünglich breiter als die jetzt erhaltenen 1,40 *m*. Die bunten Theile des Gewebes sind Schafwolle, Kette und Einschlag ist Baumwolle. Die den Mosaiken von S. Georg in Thessalonich verwandte Decoration zeigt eine über Stylobaten und Architrav stehende Arcatur, deren Giebelfeld durch ein Monogramm, zwei Leuchter und mehrere Thiere ausgefüllt ist. Sehr bemerkenswerth ist die um das Ganze herumlaufende Decoration mit Nilschlüsseln, dessen christliche Verwendung hier wie auf einem andern Grafschen Gewandstück (S. 103) gegen Garrucci's Bedenken[4] gewährleistet ist. Swoboda setzt diesen in seiner Art einzigen Vorhang ins 5. Jahrhundert (Fig. 433).

Liturgische Kleidung.

Wir kommen zu der eigentlichen liturgischen Kleidung, die früher, insbesondere von den Liturgikern des 9.—13. Jahrhunderts, als aus der levitischen entstanden erachtet wurde, während jetzt bei allen Sachverständigen die Ueberzeugung platzgegriffen hat, dass die liturgischen Kleider in den ersten Jahrhunderten sich weder in Farbe noch in Schnitt von der Profankleidung unterschieden haben[5].

Die historische Entwicklung der liturgischen Kleidung wurde von verschiedenen Autoren in drei Perioden getheilt[6], deren erste von den Aposteln bis auf Constantin, die zweite von da bis Karl d. Gr., die dritte bis auf Innocenz III gereicht hätte. Streng genommen ist diese Eintheilung unrichtig, da vor den Zeiten Constantins überhaupt von einer specifisch liturgischen Gewandung nicht die Rede sein kann. Die beiden wesentlichen Bestandtheile der römisch-antiken Tracht, die Tunica (das leinene Unterkleid: als Arbeitstunica kurz, ärmellos — *Colobium;* als Festkleid mit Aermeln ausgestattet, faltenreich herabgehend bis zu den Knöcheln — *Tunica talaris, Χιτὼν ποδήρης*) und das Oberkleid (ehemals die weite, faltenreiche Toga, an

[1] Ciampini II tab. 24.

[2] Ambros. De offic. I 50. Vgl. Real-Encykl. II 932.

[3] Ehrengabe de Rossi's S. 95 f.

[4] Storia I 170.

[5] Das hat J. Sirmond (bei Labbé II 1618) schon erkannt, nach ihm auch Ferrarius (De re vestiaria IV 18), Baluze, Aringhi, Benedict XIV, Thomassin und Pelliccia. Letzterer (De eccl. Pol. I 120) wie Binterim (Denkw. III 385) bezweifeln auch nicht, dass die Kleriker bis ins 6. Jahrhundert keine andere als Laienkleidung getragen haben. Die ursprüngliche Identität der geistlichen bezw. liturgischen und Profankleidung ist dann in unserer Zeit namentlich durch v. Hefele (Beitr. zur Kirchengeschichte, Archäologie u. Liturgik. Tübingen 1864), Franz Bock (Geschichte der liturgischen Gewänder. 3 Bde. Köln 1856—1871), Marriott (Vestiarium christianum, the Origin and gradual Development of the Dress of Holy Ministry in the Church. London 1868), Martigny, Sinker (in Smith Dict.), Garrucci (Stor. I), Krieg (in Kraus Real-Encykl. II 175 ff., Artikel ‚Kleidung‘) festgehalten worden. Auf die hier angegebene Litteratur ist überhaupt für den ganzen Gegenstand zu verweisen.

[6] So Krieg bei Kraus Real-Encykl. d. christl. Alterth. II 177.

deren Stelle die Kaiserzeit das dem griechischen Ἱμάτιον nachgebildete, engere und kürzere Pallium setzte), das sind auch die Elemente der Kleidung der Christen, wie sie auf den Coemeterialgemälden und selbst noch auf den plastischen Bildwerken des 4. Jahrhunderts, an einem Werke wie der Hippolytusstatue, uns entgegentreten. Nicht wesentlich verschieden sehen wir noch die



Fig. 433. Versuch einer Reconstruction eines altchristlichen Kirchenvorhangs aus Aegypten. (Nach Swoboda.)

Kleidung der Bischöfe, Priester und Laien auf den Mosaiken von S. Georg in Thessalonich[1]; sie alle erscheinen in fast gleicher Tracht: in langer, weisser Tunica und weiter Paenula. Auch die ausschliesslich herrschende weisse

[1] Texier l. c. p. 140 s.

Farbe hatten die Christen von den Römern übernommen; sie ahmten auch den antiken Clavus nach, d. h. die Purpurstreifen, die bei den Römern ein Abzeichen des Standes oder der Würde eines Staatsbeamten waren. So werden auf den altchristlichen Bildern Christus und auch die Apostel in ihren Gewändern durch zwei schwarze oder purpurne Streifen ausgezeichnet.

Wenn man dem gegenüber sich versucht fühlen sollte, die Anordnung des Papstes Stephan I (254—257), nach welcher die ‚heiligen Kleider' nur in der Kirche, nicht im gemeinen Gebrauch getragen werden sollten [1], als Gegenbeweis anzuführen, so muss darauf erwidert werden, dass die betreffende Notiz des Papstbuches Zustände und Einrichtungen einer spätern Zeit (es ist offenbar die des 6. Jahrhunderts) in eine frühere überträgt [2].

Dass mit den Tagen Constantins für die liturgische Kleidung ein neues Stadium eingetreten sei, ist eine weitere unhaltbare Annahme. Zu Anfang des 5. Jahrhunderts begegnen uns die ersten positiven Nachrichten von einer Unterscheidung (es folgt daraus noch keine Verschiedenheit im Schnitt) des Altar- und des Alltagskleides: Chrysostomus, wo er zum letztenmal vor seiner Verbannung das heilige Opfer darbringt, sucht ‚die seines Ranges würdigen weissen Gewänder' hervor, welche er über die Alltagskleider anlegte; auch wechselte er die Schuhe' [3]. Aehnliches wird 419 von Bischof Germanus von Auxerre gemeldet. Papst Coelestin I (422—432) verweist gallischen Bischöfen, dass sie wie Mönche gekleidet — *amicto pallio et lumbos praecincti* —, also in kurzem Pallium, an den Altar traten [4]. Auf den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna ist die Tracht der einfachen Geistlichen noch nicht wesentlich von der der Hofbeamten des Kaisers Justinian verschieden, und selbst noch von Gregor d. Gr. hebt dessen Biograph hervor, dass er und seine Umgebung nichts von der Tracht der (herrschenden) Barbaren angenommen, sondern an der *trabeata latinitas* festgehalten haben [5]. Die Schriftsteller, welche, wie Hieronymus [6], Augustin und Gregor d. Gr. [7], von den alttestamentlichen Kleidern und ihrer Symbolik sprechen, vermeiden dabei jede Bezugnahme auf eine angebliche Herausbildung der liturgischen Gewandung der Christen aus der jüdischen Priesterkleidung, ja sie sprachen gar nicht von ersterer. Von den Darstellungen zeigt das berühmte Mosaik von S. Vitale (547) zuerst in dem Costüm des Maximianus die specifische Kleidung des Bischofs [8]. Festern Boden in der schriftlichen Bezeugung gewinnen wir erst mit den Zeiten Isidors von Sevilla [9] und der unter seinem Vorsitz gehaltenen vierten toletanischen Synode von 633 (§ 28. 40. 41), wo bereits Albe *(tunica)*, Orarium *(stola)*, Planeta und für den Bischof Stab und Ring *(baculus* und *anulus)* aufgeführt werden. Man darf also annehmen, dass die Einführung specifisch priesterlicher Gewänder sich zwischen 500—600 vollzogen habe. Und zwar haben wir uns zu denken, dass die Insignien bürgerlicher Aemter

[1] Lib. pontif., ed. DUCHESNE I 154: ‚Hic constituit sacerdotes et levitas ut vestes sacratas in usu cottidiana non uti, nisi in ecclesia.'

[2] Vgl. auch DUCHESNE's Anmerkung zu der Stelle. Damit erledigt sich auch der in Real-Encykl. II 180 unternommene, ganz überflüssige Versuch, die angebliche Verfügung Stephans in anderer Weise zu erklären.

[3] PALLAD. Hist. Laus. § 100.

[4] LABBÉ II 1618.

[5] IOAN. Vita Greg. I. II 13; IV 83.

[6] Ep. LXIV ad Fabiol., cap. 9; In Ezech. cap. 44.

[7] Expos. in Job XXVIII 6; Reg. past. II 2. 4; Epp. IV 2; X 55; II 54.

[8] Vgl. dazu noch die Illustration der Himmelfahrt in dem Cod. syriac. des Rabulas vom Jahre 586 (Facs. bei MARRIOTT l. c. tab. 26. 27). — GARRUCCI a. a. O.

[9] De offic. eccl. libri II. — ORIG. lib. XIX, cap. 21.

Pfauen. Beliebt ist die Weinlese mit den Fruchtkörben, Schalen u. s. f. Alles das sind Motive, wie sie uns auch auf den Werken, namentlich den musivischen, der späten Antike und des frühen Mittelalters in Rom, Ravenna u. s. f. entgegentreten. Von christlichen Elementen bemerken wir Kreuzfiguren, Nimben, dann aber (in Achmim) Zeugdrucke mit Apostelfiguren (als solche bezeugt durch griechische Inschriften), ganz im ravennatischen Stil, und daneben sieht man Einsätze mit nimbirten Brustbildern des Dionysos und der Ariadne (gleichfalls durch Beischriften als solche erklärt). Es führt uns das auf eine Zeit, wo die Profankunst noch die vererbten mythologischen Typen in naiver Weise fortführte, während die Sacralkunst bereits ausgebildeten christlichen Charakter hat. Riegl denkt ans 4. Jahrhundert, macht aber darauf aufmerksam, dass eine der koptischen Inschriften aus Sakkarah nach dem Urteil des Aegyptologen Krall erst dem 7. Jahrhundert angehört. Er begnügt sich also vorläufig mit der weiten Grenze vom 4.—7. Jahrhundert n. Chr. und stellt schliesslich als Resultat seiner Untersuchung hin: ‚fürs erste, dass die Profankunst des frühern Mittelalters, die uns hier in ihren intimsten Aeusserungen entgegentritt, mit der späten Antike aufs innigste zusammenhängt; ferner, dass sich in der Zeit vom 4.—8. Jahrhundert jener Umschwung in der Geschichte der Textilkunst vorbereitete und vollzog, der vom Wirkereistil des Alterthums zum Seidenstil führte, und dass diese Entwicklung in der Textilkunst auch auf dem übrigen Kunstgebiete den entschiedensten Einfluss gehabt haben muss.‘



Fig. 434. Kreuzigung. Fig. 435. Kreuzigung.
(Nach Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer von Achmim-Panopolis.)

Forrer hat eine Classification der altkoptischen Textilfunde versucht. Er geht von der Wechselwirkung zwischen Verfall der Zeichnung und Steigerung der Farbenwirkung aus und unterscheidet drei Perioden: eine erste, noch classisch-heidnische (1., 2. und 3. Jahrhundert), dann eine Uebergangsperiode bis zum 5. Jahrhundert, wo allmähliche Versteifung der Formen, Auftreten mehrfarbiger Dessins, die Anwesenheit christlicher Symbole bemerkt, und eine dritte, byzantinische Periode, wo die Zeichnung dem prächtigen Farbenmosaik geopfert, immer steifer und roher wird. In seinen ‚Frühchristlichen Alterthümern‘ hat er dann die mit christlichen Emblemen bezeichneten Textilien eingehender besprochen. Von Thiersymbolen treffen wir auf den Gewändern von Achmim den Fisch, die Taube, das Lamm, den Hirsch, den Hasen, den Löwen, die Gazelle, den Hahn und Pfau, den Adler und Wolf. Wir finden da weiter das Monogramm ☧, auch mit A ω, das gleichschenklige Kreuz; von alttestamentlichen Figuren Joseph, Elias, Daniel, die Männer mit den Weintrauben, Abraham und Isaak. Aus dem Neuen Testament begegnen wir der Verkündigung und Heimsuchung, Maria mit dem

Jesusknaben, der Anbetung der Magier, der Flucht nach Aegypten; von Wunder- und Passionsbildern Christi der Heilung des Blindgebornen, der des Gichtbrüchigen, der Auferweckung des Lazarus, dem Einzug in Jerusalem, der Voraussagung der Verleugnung Petri, der Kreuzigung (Taf. 16 [8]), einmal in erschreckender Roheit (Taf. 18 [3]; Fig. 434) und mit den anscheinend sitzenden Gestalten Mariä und Johannis (?); ob auch die Auferstehung sich findet (Taf. 16 [2]), ist mir zweifelhaft. Von symbolischen Darstellungen sind der gute Hirte (zweimal, jedesmal die Schafe einer zweiten Person [also wol Petrus] zuführend; Taf. 15 [1.2]), Christus als Weltenrichter mit Kreuz und Globus (Taf. 16 [6]) und als Lehrer anzutreffen. Oranten und Heilige kommen öfter vor, unter anderm ein Martyr auf einem Rost (also doch wol Laurentius, nicht Mauritius), S. Georg zu Ross, Macarius. Für liturgische Ornatstheile hält Forrer manche Besätze. In zwei Resten erkennt er Ueberbleibsel von Pallien, so namentlich in dem Taf. 16 [21] abgebildeten Stück ein erzbischöfliches Pallium. Einer dieser Leinwandstreifen zeigt in neun gestickten Seidenmedaillons die Geschichte des Herrn (Taf. 16 [1—9]; vgl. Fig. 435). In einer Taf. 8 [1] wiedergegebenen Leinwandbinde mit ausgefranzten Ecken und aufgesetzten seidenen Besätzen, die Kreuze, Ronds und Vierecke darstellen, wird eine Stola oder eine Manipel angenommen.

Man wird kaum irre gehen, wenn man diese in ihrer Zeichnung äusserst rohen, aber ikonographisch hochinteressanten Stoffreste dem 6.—7. Jahrhundert zuschreibt. Auch hier ist bemerkenswerth, dass die Typen bei aller Verwilderung sich doch durchaus an diejenigen der römisch-ravennatischen Tradition anschliessen und der Bilderkreis keine wesentliche Erweiterung erfahren hat. Für die Geschichte der liturgischen Gewandung haben diese Reste, als zeitlich an der Spitze der uns erhaltenen Monumente stehend, eine hervorragende Bedeutung. Aus dem Abendland ist diesen Werken an Alter nur die bisher wenig beachtete, zuerst von Franz Bock besprochene figurale Stickerei des städtischen Museums zu Ravenna an die Seite zu setzen. Diese noch ziemlich gut erhaltene Aurifrisia zeigt auf dunkelm phönicischen Purpur die in gezogenen Goldfäden gestickten Brustbilder von, wie es scheint, vierzehn ravennatischen Bischöfen. Sie ist ohne Zweifel der Rest eines Prachtornates und dürfte in einem der zahlreichen Sarkophage der Stadt, etwa in S. Apollinare in Classe, gefunden worden sein. Bock hält sie für die älteste uns erhaltene Nadelstickerei Italiens [1].

[1] Franz Bock Eine Woche in Ravenna (Allgem. Zeitung 1883, Nr. 355, Beil.).

Neuntes Buch.

Die byzantinische Kunst.

I.

Die byzantinische Frage.

DIE ‚byzantinische Frage' liegt seit langer Zeit wie eine dunkle Wolke über unserer Kunstwissenschaft. Sie setzt sich streng genommen aus zwei Problemen zusammen: der Frage nach dem eigentlichen Wesen, dem innern Werthe und der geschichtlichen Entwicklung der Kunst des oströmischen Reiches, und der zweiten, mit der ersten enge zusammenhängenden, aber doch von ihr durchaus verschiedenen nach dem Einflusse, den diese Kunst auf das Abendland ausgeübt hat. Wir versparen die Erörterung dieser zweiten Frage auf ein späteres Buch; hier haben wir es nur mit der ersten zu thun.

Seit Vasari's Zeiten gehen die Urteile über Werth und Wesen der byzantinischen Kunst so weit als möglich auseinander. Den Einen bietet sie nur das Bild kläglicher Verödung und Stagnation; sie sprechen nur von der Einförmigkeit, Greisenhaftigkeit und Morosität ihrer Typen und von der Armut der Erfindung, die einmal Festgestelltes seit Jahrhunderten gedankenlos wiederholt. Ihnen ist das Byzanz von Justinian bis zum definitiven Sturze von Ostrom nur ein trauriger Kirchhof, über den kein Hauch des Lebens geht und über dem kein Licht steht als die fahle Todtenlampe eines nichtswürdigen, in seiner eigenen Ohnmacht dahinsterbenden Despotismus. Umgekehrt erscheint Anderen nicht bloss die justinianische Epoche als der Höhepunkt der gesammten christlichen Kunst, sondern es hat sich auch ihrer Ansicht nach im Byzantinismus das Beste und Schönste erhalten, was das Alterthum uns an künstlerischer Leistung hinterlassen hat.

Beide Anschauungen tappen im Dunkeln, und man kann heute ruhig sagen, dass sowol die einseitigen Verächter wie die einseitigen Bewunderer des Byzantinismus mit dem Bombast ihrer Phrasen nur die eigene Unwissenheit verdecken.

Ansichten v. Rumohrs

Die wissenschaftliche Erforschung dieses Gegenstandes hatten d'Agincourt und C. F. v. Rumohr eingeleitet, ein Verdienst, das man den Begründern der neuern Kunstgeschichte nicht absprechen kann, so unzulänglich ihre Kenntniss des Materials und so unzutreffend ihre Ansichten im einzelnen auch waren. Rumohr erkannte die innern Widersprüche in den Angaben des Vasari und stimmte Lami bei, welcher bereits die Meinung des Baldinucci bekämpft hatte, als seien alle Bilder des höhern Mittelalters griechische Arbeit gewesen[1]. Wir werden später sehen, wie er über die Einflüsse des Byzantinismus im Abendlande gedacht hat. Es muss indessen betont werden, dass

[1] Ital. Forschungen I 32.

Rumohr durchaus nicht, wie man mehrfach angegeben hat, der Urheber jener geringschätzigen Beurteilung der byzantinischen Kunst ist, die lange Zeit umging und in Deutschland die herrschende war. Er erklärte es für ‚irrig, die Byzantiner des höhern Mittelalters nach jenen rohen, mit geistloser Fertigkeit behandelten Andachtsbildern neuerer Jahrhunderte zu beurteilen, welche in Russland oder im türkischen Reiche noch täglich in grosser Menge angefertigt werden‘ [1]. Den Unterschied zwischen griechischer und abendländischer Kunstübung glaubte auch er — im wesentlichen ganz richtig — nicht in der Verwendung bestimmter Typen, sondern in der Manier erkennen zu müssen, in welcher überlieferte Vorstellungen von den Griechen einerseits, von den Italienern und überhaupt von den Künstlern des Westens andererseits aufgefasst oder behandelt wurden [2].

Schnaase verdanken wir eine viel bewunderte Charakteristik byzantinischer Culturzustände [3], die nur den Fehler hat, auf einer gänzlich unzulänglichen Kenntniss der griechischen Litteratur des Mittelalters aufgebaut zu sein. Mit seiner Auffassung begegnet sich im allgemeinen Kugler [4]. Bei Beiden ist das Gebiet des ‚Byzantinismus‘ der altchristlichen wie auch der syrischen Kunst gegenüber ganz gewiss nur mangelhaft abgegrenzt.

Auf dieses Stadium folgte eine Reaction zu Gunsten der byzantinischen Kunst, welche gegenwärtig noch andauert. Sie ging zunächst von einem eingehendern und liebevollern Studium der byzantinischen Denkmäler aus, wie es neben andern russischen Gelehrten vor allem N. Kondakoff einleitete [5]. Kondakoffs
Sein Hauptwerk beschränkte sich allerdings auf die Untersuchung der Buchmalerei; aber er suchte gerade an den Miniaturen eine ganz neue Ansicht über den Entwicklungsgang der byzantinischen Kunst zu begründen. Er zeigte zunächst, dass die Miniaturmalerei alle Phasen der byzantinischen Kunst begleitet und nach Ablauf der primitiven Periode (4.—7. Jahrhundert) sich unter allen Zweigen der bildenden Kunst zur ersten und massgebenden emporgeschwungen hat. Während des Bilderstreites hatten die Künstler sich an die Hervorbringung von Kunstwerken geringer Dimension gewöhnt; so kam die Miniatur dazu, die bevorzugte Kunst zu werden. In die mikroskopischen Schöpfungen derselben flüchtete sich, was von Invention und Vermögen der Individualisirung noch da war; in ihr trat zuerst jener lyrische Zug in der Illustration heiliger Geschichte hervor, dem ganze Kreise von Vorstellungen und Ueberlieferungen ihre künstlerische Interpretation verdanken. Gegen Rumohr suchte Kondakoff geltend zu machen, dass die Ausbildung der christlichen Ikonographie nicht ins 4. und 5. Jahrhundert falle und von den Byzantinern einfach übernommen worden sei, sondern dass die eigentlich entscheidende Bewegung erst mit dem zunächst in Ravenna auftretenden Byzantinismus eintrete.

---

1 Ital. Forschungen I 294.

2 Ebd. I 296.

3 III [2] 105 f.

4 Geschichte der Malerei I [3] 92 f.

5 N. Kondakoff Hist. de l'art byzantin considéré principalment dans les miniatures. Éd. franç., trad. de M. Trawinski. Préf. de A. Springer. 2 vols. 4°. Paris 1886—1891. Kondakoff und Tolstoi Russische Alterthümer. S. Petersburg 1889 f. (russisch). — Oundolski Griechische Psalter von Chloudoff. 1866 (russisch). — Winogradski Ueber den Oktateuch des Vatican. 1868 (russisch). — Busslaiew Ueber den Psalter der Bibl. Barberini. 1874; Aperçu gén. sur l'iconogr. russe. 1866 (s. Histor. Studien über altrussische Litteratur und Kunst, besonders über das jüngste Gericht und die Apokalypsen). — Ausser diesen von Kondakoff (l. c. I 57) besprochenen Arbeiten sind diejenigen Prokhoroffs und Pokrowski's (Wandgemälde. Moskau 1890) zu nennen.

Labarte's

Labarte hatte, wesentlich auf die gemalten Handschriften der Pariser Nationalbibliothek gestützt und in die Fussstapfen d'Agincourts tretend, für die byzantinische Miniatur fünf Perioden aufgestellt: die erste ging von Constantin bis auf Leo den Isaurier (717), die zweite von da bis auf Michael III (842), die dritte bis auf Basilius II (976), die vierte bis zum Ende des 12. Jahrhunderts und die fünfte bis zum Untergang des Reiches. Der ersten Periode schreibt er Bewahrung der antiken Traditionen in Form und Geschmack, Freiheit der Composition, Correctheit der Zeichnung, Ausdruck in den Gesichtszügen, sorgfältige Beobachtung der Typen, Adel der Haltung und Gebärden, Delicatesse in den Bewegungen der Körper u. s. f. zu. Die zweite Periode soll sich durch einen neuen, die decorativen Formen mit den Ueberlieferungen der Antike verschmelzenden Zug auszeichnen. Diese ganze Zeit des Bilderstreits beurteilt Labarte übrigens nach einem einzigen, dem 8. Jahrhundert zugeschriebenen Manuscript. Seit dem 10. Jahrhundert, meint er, nehme die Phantasie überhand und stelle sich dadurch eine Ueberschwänglichkeit in der Ornamentation ein; dabei übersieht er, dass der Reichthum ornamentaler Ausstattung der Handschriften in Byzanz schon im 9. Jahrhundert Platz greift. Zudem fallen die von Labarte hier angezogenen Manuscripte nicht ins 10., sondern ins 11. Jahrhundert. In der vierten Periode (11. und 12. Jahrhundert) sieht Labarte den Anfang des Verfalles, wofür er die berühmte Handschrift des vaticanischen Menologiums und die der Homilien Jakobs (Vatic. Nr. 1162) citirt. Mit Montfaucon und d'Agincourt setzt er den Cosmas des Vatican ins 9. Jahrhundert, erachtet aber seine Bilder als Copien eines ältern Werkes des 6. Jahrhunderts. Kondakoff erklärt sie im Gegentheil für die besten Originalien, die wir überhaupt besitzen, und für die zuverlässigsten Zeugen des ‚strengen Stils'. Er sieht in der Wiener Genesis, die er als nächste Verwandte der Mosaiken in S. Maria Maggiore betrachtet, das älteste Denkmal der byzantinischen Schule. Neben den antiken Reminiscenzen findet er hier Zeugen eines neuen Lebens, Bilder von frischester Wirkung, von wahrhaft epischem Charakter, deren Ausgangspunkt in der im 4. und 5. Jahrhundert sich entwickelnden griechischen Roman- und Novellenlitteratur zu suchen sei. Hinsichtlich des Sujets macht er darauf aufmerksam, dass die Miniaturmalerei sich langsamer als die Mosaikmalerei entwickelt und länger bei dem Hergebrachten beharrt. In der Topographie des Cosmas Indicopleustes findet er die Lieblingsthese der alexandrinischen Theologie wieder, den Parallelismus des Alten und des Neuen Testamentes. Hier herrscht, meint er, dieselbe Tendenz, das ikonographische Element auf das dogmatische Gebiet überzuspielen, wie in den Mosaiken von S. Vitale, während die ältesten Mosaiken Ravenna's aus dem 5. und dem Anfang des 6. Jahrhunderts ihre Erklärung nur zum Theil in dem Evangeliarium von Rossano und dem des Rabulas finden. Die prophetischen Bücher und die Legenden, wie diejenige Jobs (mit Ausnahme der Patmoshandschrift) sind nicht zur Aufnahme von Miniaturen bestimmt worden; erst seit dem 10. Jahrhundert bieten einige Prachtcodices dieser Gattung Fragmente monumentaler Ornamentation. Seit dem 9. Jahrhundert gelangt das Psalterium zu ganz besonderer Bedeutung; dank den zahllosen Reproductionen wird es immer populärer und seine Illustration verdrängt im Orient wie im Occident fast alle anderen Versuche[1]. Die Zeiten

[1] Für diese Erscheinungen gibt Kondakoff (l. c. I 60) keine Erklärung. Sie liegt aber zweifellos in der von uns hervorgehobenen Bedeutung, welche bestimmte Bücher

der Trübsal, welche Byzanz im 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts zu bestehen gehabt, machen das Buch Job besonders beliebt. Zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert tritt eine eigenthümliche, vielleicht aus Aegypten oder Syrien importirte Illustration der Evangelien ein, wo in ziemlich stereotyper Weise jedes Factum, fast jede Linie ihre bildliche Erläuterung erhält. Diese Gattung der Illustration verleiht der byzantinischen Kunst auf lange Zeit ihren eigenthümlichen Stempel. Eine andere Kategorie von illustrirten Evangelien stellt die Feste des Herrn und der Jungfrau dar, ohne dass das Bild in eine nähere Beziehung zum Texte tritt. Es beruht weit mehr auf der homiletischen und erbaulichen Erklärung der Kirchenväter. Das glänzendste Beispiel dieser Illustration ist die des Gregorius von Nazianz aus dem 9.—10. Jahrhundert, welche in zehn verschiedenen Handschriften vertreten ist. Derselben und einer noch spätern Zeit (10.—14. Jahrhundert) gehört auch die lange Reihe illustrirter Heiligenleben, Menologien, geistlicher Kalender u. s. w. an, wie sie in Originalien oder Copien erhalten sind. Im 12. Jahrhundert erscheinen zuerst die Homilien über die heilige Jungfrau, der Ἀκάθιστος der Jungfrau, die Sticharien, die illustrirten Kanones u. s. f. Ihre Miniaturen tragen einen lyrisch-sentimentalen Charakter, welcher in den Handschriften des Johannes Climacus am entschiedensten hervortritt. Zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert treten die Chroniken und die ‚Geschichten', wie die Alexanders d. Gr., auf. In den einzelnen Theilen des aus seinen Fugen gehenden Ostreiches bildet sich in den Ornamenten wie in den Ideen eine seltsame Mischung, welche antike Traditionen, byzantinische Ikonographie und locale decorative Elemente in sich aufnimmt. Die Constatirung der einzelnen Localschulen muss der Zukunft überlassen bleiben; immerhin glaubt Kondakoff schon ein Grosses erreicht zu haben, indem er der Chronologie der byzantinischen Kunst eine gesicherte Grundlage gibt.

Im Verlaufe seiner Darstellung schildert dann Kondakoff die antike Miniatur, die er die frühbyzantinische nennt: den Chronographen von 354, die Mailänder Ilias, den vaticanischen Virgil, die Wiener Genesis, die Cotton-Bibel, den Josuah-Rotulus. Sein Urteil über diese Werke haben wir bereits kennen gelernt. Dem goldenen Zeitalter der byzantinischen Buchmalerei (6. Jahrhundert) schreibt er dann den Wiener Dioskorides, das Evangeliar von Rossano und das des Rabulas, endlich den vaticanischen Cosmas zu. Hinsichtlich des Bilderstreites bestreitet Kondakoff die Ansichten Schnaase's, der damit die zweite Epoche der byzantinischen Kunst anfangen lässt (III 226) und der den Ikonomachen einen namhaften Einfluss auf die Geschicke der Kunst zuerkennt, sowie diejenigen Labarte's (III 31), der dem Ikonoklasmus eine viel zu grosse Ausdehnung gibt. Es wird daran erinnert, dass die eigentliche Verfolgung nur von 766—775 dauerte, wenn auch das erste Decret, welches die Höherhängung der Bilder verfügte, von 726 und die Erklärung der Bilder als ‚gottloser' Dinge von 745 datirt. Kondakoff gibt zu, dass die Verfolgung sich hauptsächlich gegen die Wandmalerei wandte und dass die ikonoklastische Politik der Kaiser auf längere Zeit hinaus der Kunst die äusseren Mittel der Existenz, die Protection der massgebenden Kreise, entzog. Er glaubt, dass die Ikonoklasten sich der Entwicklung des neuen

---

der Heiligen Schrift dadurch gewannen, dass sie zu gewissen Zeiten des Kirchenjahres als *Lectio continua* gelesen worden oder speciell, wie das Psalterium, als Grundlage und Kern des jetzt sich ausbildenden Officium divinum in Betracht kommen.

Stils, wie er ihn im Cosmas offenbart, widersetzten und dadurch die Nachahmung der verfallenden antiken Manier des 6.—7. Jahrhunderts hervorriefen (?). Indessen gesteht er zu (I 195), dass diese Vorbilder des 5. bis 7. Jahrhunderts allmählich infolge des Bilderstreits gegen Ende des 9. Jahrhunderts hinter der ‚eigentlich byzantinischen Manier' zurücktreten. Die Kunst gewinnt jetzt einen vorwaltend decorativen Charakter. Zwar ist es dieselbe Epoche, welche auch noch daneben die schönen illustrirten Psalterien des beginnenden 9. Jahrhunderts aufweist; aber unter der Uebermacht orientalischer Einflüsse siegt die decorative Tendenz, die sich mit den vorhandenen Elementen völlig assimilirt und den specifisch byzantinischen Stil darstellt. Armenische, slawische, georgische, unteritalienische und syrische Elemente fliessen hier in Constantinopel alle zusammen. Die monumentale Malerei und die Plastik des 11.—12. Jahrhunderts zeigen eine wunderbare Technik, eine Unmasse mikroskopischer Figuren, Arabesken von seltener Eleganz; aber auch hier tritt die Schilderung der menschlichen Gestalt hinter der decorativen Tendenz zurück, und die nämliche Umwandlung vollzieht sich auch auf dem Gebiet der Architektur, wo die constructiven Gedanken hinter der Ueberfülle der Profilirung und den Rücksichten auf den malerischen Effect zurückweichen.

Gleichwol erklärt Kondakoff die durch das Emporkommen und den Einfluss der macedonischen Dynastie (867—1057) bezeichnete Epoche vom Ausgang des 9. bis Ausgang des 12. Jahrhunderts als ein zweites goldenes Zeitalter der byzantinischen Kunst, als deren glänzendste Periode (II 1). Freilich bildet sich jetzt der specifisch byzantinische Typus der Gestalten und Gesichter aus; es leidet die Ikonographie unter der Unveränderlichkeit dieser Typen und andererseits der Invasion eines eigenthümlichen Naturalismus (II 10). Aber der Aufschwung der politischen und socialen Verhältnisse gab der Kunst neue und grosse Aufgaben, deren Lösung zu den glänzendsten Leistungen der technischen Kunst führte. Dahin gehören die Mosaiken von Constantinopel, die musivischen Gemälde aus der Zeit Basilius des Macedoniers in der Hagia Sophia (1848 aufgedeckt), Chora, Thessalonich (Sophienkirche), Bethlehem (Nativitaskirche, 1143—1180), Kiew (Sophienkirche, 1051), Palermo (Palatina, 1130—1142; Martorana, ca. 1143), Venedig (S. Marco), die Emails (am Altar von S. Sophia in Constantinopel; Staurothek zu Limburg, 948—959), Werke der Goldschmiedekunst (wie die Pala d'oro zu Venedig); Buchdeckel; die Krone des Constantin Monomachus zu Pest; die ungarische Königskrone und die Krone Karls d. Gr. zu Wien. Mit den kostbaren Psalterien von Paris (Bibl. Nat. Nr. 139) und des Vatican (Reg. Christ. Nr. 1), von Mailand (Ambros. Nr. 54) und dem Sinai (Nr. 61), mit den Homilien des hl. Gregor von Nazianz (vollkommenste Ausführung in der Bibl. Nat. zu Paris, Cod. graec. Nr. 510, um 880—885 für Basilius den Macedonier hergestellt), mit dem vaticanischen Menologium, dem vaticanischen Oktateuch (Nr. 746), der Bibel von Watopädi auf dem Athos (Nr. 1; 11. Jahrhundert) u. s. f. erreicht die Miniaturmalerei ihre glanzvollste Höhe, von der sie im 12. Jahrhundert herabsteigt, um im 13. und 14. Jahrhundnrt völliger Auflösung entgegenzugehen. Diese zweite Renaissance, durch äussere Umstände herbeigeführt und auf keiner soliden Grundlage beruhend, war also von kurzer Dauer. Die Decadenz beginnt schon mit der grossen Katastrophe, welche Constantinopel 1204 traf. Die Wiederherstellung des nationalen Kaiserthums 1261 war nicht im stande, dem Reiche seinen alten Organismus wiederzugeben: die Zeit von 1204—1453 ist nur eine langsame Agonie Ostroms.

Auch Kondakoff (II 169) muss zugestehen, dass es schwer ist, etwas Difformeres und Gröberes zu begegnen als die byzantinischen Kunsterzeugnisse der letzten Periode. Ein ungebildeter Mysticismus, der den Ekel am Leben mit dem orientalischen Fatalismus verbindet, eine abergläubische, überreizte, durch die Einflüsse der Astrologie und Dämonologie erhitzte Phantasie bilden die Grundlage dieser Kunst, wenn man noch von einer solchen sprechen darf. Ihre eigentliche Fortsetzung, meint dann Kondakoff schliesslich (II 179), habe die byzantinische Miniatur in der Buchmalerei des Abendlandes erfahren. Der byzantinischen Kunst überhaupt aber müsse man das unermessliche Verdienst zusprechen, unter den Civilisationen des Mittelalters das Erbe der Antike am treuesten bewahrt und dann wieder zu der Wiedergeburt der christlichen Kunst am mächtigsten beigetragen zu haben. Endlich sei ihr nachzurühmen, dass sie, theils allein theils in Verbindung mit anderen Bildungselementen, bis zu diesem Tag nicht aufgehört habe, im Umkreise und Innern der griechischen Kirche und Russlands in Tausenden von Vertretern und Millionen von Gläubigen zu wirken.

Hatte Kondakoff sich in seinem Hauptwerke fast ausschliesslich mit der Entwicklung der Miniaturmalerei beschäftigt, so wandte Ch. Bayet seine verdienstvollen Untersuchungen wesentlich der Architektur, Sculptur und den Mosaiken der vorjustinianischen Zeit zu, durchdrungen von der Ueberzeugung, dass in ihr die christliche Kunst des Alterthums ihren Höhepunkt erreichte und das allgemeine Urteil über den Byzantinismus auch des Mittelalters einem günstigern zu weichen habe[1]. Aehnlich sah auch E. Müntz die Dinge an[2]. Zu anderen Ergebnissen gelangte Anton Springer, der, abgesehen von seinen später zu besprechenden Arbeiten über die Einwirkung der byzantinischen Buchmalerei auf das Abendland, sich zu wiederholten Malen über den in Rede stehenden Gegenstand geäussert hat[3]. Er legt zunächst dagegen Verwahrung ein, dass man die Anfänge der byzantinischen Kunst zu früh, vor Justinian, ansetze, und tritt dafür ein, dass die Kunst des gesammten christlichen Alterthums bis zum 6. bezw. 7. Jahrhundert eine bei allen localen Nuancen einheitliche sei, wie das sowol der dem Orient wie Occident gemeinsame Bautypus, weiter die Uebereinstimmung der in Rom und in Constantinopel gearbeiteten Consulardiptychen beweise. Wer während dieser Periode der gebende, wer der empfangende Theil gewesen, könne dabei freilich fraglich erscheinen; manches spreche für den griechischen Orient und Ostrom als den gebenden Theil. Erst nach der Regierung Justinians (mit dem 7. Jahrhundert) erhob sich die Scheidewand. Das griechische Culturelement bewahrte, mehr als im Westen, hier im Osten wenigstens äusserlich eine gewisse Herrschaft. Der Bilderstreit vernichtete zwar die oströmische Kunst nicht, drängte sie aber in eine dem Islam verwandte decorative Richtung. Die mit der Bilder-

Bayets

Müntz'

Springers

[1] Duchesne et Bayet Mém. sur une mission au Mont Athos. Paris 1876 (Bibl. des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome). — Bayet Recherches pour servir à l'histoire de la sculpture chrét. en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879; L'art byzantin. Paris s. a. (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts).

[2] E. Müntz Études sur l'hist. de la peinture et de l'iconogr. chrét. Paris 1882; [2]1886.

[3] A. Springer L'art byzantin (in L'art. Hebd. ill. Paris. IX[e] année. III 57 ss.); ders. in der Einleitung zu Kondakoffs Hist. de l'art byzantin I 1—26; Die byzant. Kunst und ihr Einfluss im Abendlande (Bilder aus der neuern Kunstgeschichte I [Bonn 1886] 79 f.); Grundzüge der Kunstgeschichte II[3] (Leipzig 1888) 139—146; ders. in Gött. Gel. Anzeigen 1887, Nr. 7 (gegen Vischer Stud. zur Kunstgeschichte. Stuttg. 1886).

verehrung siegreiche Reaction brachte zwar die alte Tradition wieder zu Ehren, doch brach sich die neue Geistesrichtung Bahn, welche den Rücktritt des plastischen Elementes bedingte. Eine Wiederbelebung antiker Formen tritt mit der Herrschaft der macedonischen Dynastie im 9. und 10. Jahrhundert ein. Hauptzeugen dieser Renaissance sind die Pariser Handschriften des Psalters und des Gregor von Nazianz. So sehr indessen Personificationen und Stimmungen hier an die Antike anklingen, so merkt man diesen Figuren doch bald den Mangel an Klarheit und fester Bestimmtheit an; die Bewegungen sind unsicher, der Faltenwurf nur ungefähr richtig. Nicht die Natur, sondern flache Zeichnungen und Gemälde haben hier als Vorbilder gesessen. Wo der Maler selbständig schafft, lässt er die antiken Traditionen beiseite. Die neue mönchische Phantasierichtung bestimmt den Inhalt der Bilder. In der Auffassung des biblischen Textes unterscheidet sich die byzantinische Kunst von der des Abendlandes dadurch, dass in letzterer die tendenzlose Erzählung, in ersterer eine beziehungsreiche, fast mystische Umdeutung der Worte vorherrscht. Von einem unrettbaren Verfall, einer völligen Erschöpfung kann man bei all dem erst seit den Zeiten der Kreuzzüge sprechen, und es schliesst eine grobe Unwahrheit in sich, wenn man die byzantinische Kunst in dieser ihrer bessern Zeit als mumienhaft, starr und todt bezeichnet. In vielen Dingen hat sie im 9.—11. Jahrhundert die abendländische Kunst des Mittelalters überragt, und das verdankt sie hauptsächlich den länger bewahrten antiken Traditionen und den trefflichen technischen Recepten, welche namentlich dem Kunsthandwerk zu gut kamen.

Wickhoff.

Diese Auffassung wurde im wesentlichen auch von Pératé (p. 248), Janitschek und Wickhoff[1] getheilt. Besonders hat Wickhoff noch kürzlich betont, dass, wie Tikkanen an den alttestamentlichen Bildern in der Vorhalle der S. Marcuskirche zu Venedig erwiesen hat, ‚die vorzüglichste Bilderreihe, die uns das byzantinische Mittelalter hinterlassen hat, bis auf alle Kleinigkeiten auf Vorbilder aus dem 5. Jahrhundert (und zwar lateinische) zurückgehe‘, dass demnach die Annahme sich nahelegt, dass die uns neu erscheinenden Compositionen der byzantinischen Kunst nichts anderes als eine Auswahl oder ein Ueberbleibsel seien von der Masse ursprünglicher altchristlicher Compositionen, die sich in den grossen Städten des Orients, in Alexandrien, Antiochien und endlich in Byzanz, im 4. und 5. Jahrhundert gebildet hatten. ‚Was die byzantinische Kunst reicher machte als die gleichzeitige romanische, wäre also nicht eine lebendigere Erfindungskraft, sondern die günstige geographische Lage, die sie zur treuen Hüterin der alten Erfindungen bestellt hatte.‘

Strzygowski's neue Theorie.

Ganz andere, ja direct entgegengesetzte Wege gehen die neuesten Untersuchungen über die byzantinische Kunst, welche wir der Energie und Hingebung eines jüngern Forschers, Joseph Strzygowski's, verdanken.

Das früher und bis vor wenigen Jahren allgemein getheilte Urteil über Werth und Entwicklungsgang der byzantinischen Litteratur hat in den letzten Jahren eine wesentliche Modification erfahren. Man hatte durch Pitra u. A. den bisher gänzlich unbekannten ‚Pindar der rhythmischen Poesie‘, Romanos den Meloden, den grössten Dichter der Byzantiner, vielleicht den grössten Kirchendichter aller Zeiten, kennen gelernt. Die griechische Hymnenpoesie

---

[1] Janitschek in Springers Festgruss S. 17 (betr. Bilderstreit) und im Repert. für Kunstwissenschaft XI 188. — Wickhoff im Repert. für Kunstwissenschaft XVII 10. 17.

erscheint bei ihm in höchster Vollendung. Er war in Syrien geboren, in Berytus Diakon geworden und kam unter Kaiser Anastasius nach Constantinopel. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass mit diesem Fürsten Anastasius I (491—518), nicht Anastasius II (713—716) gemeint ist. Das Auftreten eines solchen poetischen Genies musste den Gedanken nahelegen, dass die in ihm durchzitternde gewaltige Erregung der Phantasie nicht ohne eine Einwirkung auf die bildende Kunst und die sie bedingende Inspiration geblieben ist. Wo haben wir diese zu suchen, und wie stimmt damit das ungünstige Bild, welches man sich von dem gesammten geistigen Zustand der Byzantiner zu machen pflegte?

Bald nach dieser Entdeckung beschenkte uns Krumbacher mit seiner ‚Geschichte der byzantinischen Litteratur‘ [1], welche uns zuerst ein gesichertes Bild von der Entwicklung und der wahren Bedeutung dieser Litteratur vermittelte. Krumbacher billigte vollkommen Springers Ansicht, dass der Anfang der echt byzantinischen Kunst nicht in die Zeit Justinians, sondern etwa in die des Heraclius zu setzen sei. Auch die griechischen Schriftsteller des 6. und der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts zählen ihrer Anschauungsweise und Form nach in den Ausgang des Alterthums, nicht in den Beginn einer neuen Periode: ‚sie bilden eine Nachblüte der antiken Litteratur, nicht eine Vorfrucht des Byzantinismus.‘ Nach der Mitte des 7. Jahrhunderts überrascht eine ungeheure Lücke, auf die Zeit glücklicher Production folgt eine trostlose Verödung, und diese unfruchtbare Periode erstreckt sich von ca. 650 bis 800 bezw. 850. Von da ab lässt sich eine aufsteigende Bewegung beobachten, die im 12. und 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt in einer litterarischen Renaissance erreicht, die als letztes Aufblühen des Byzantinerthums die grosse Epoche der Komnenen zeitigt.

Was Krumbacher für die byzantinische Litteratur gethan, das unternahm Strzygowski für die byzantinische Kunst. Das abschätzige Urteil vergangener Zeiten über die eine wie die andere sollte definitiv beseitigt und durch ein ganz neues Bild ersetzt werden [2].

Demgemäss wird zunächst Springers Ansicht über die sogen. altbyzantinische Kunst als gänzlich hinfällig bezeichnet. ‚Bis auf Constantin‘, sagt Strzygowski, ‚wandelt die Kunst im Orient und Occident gemeinsame Bahnen, dann übernimmt die in Constantinopel neu erstandene byzantinische Kunst die Führung und dringt in Justinians Zeit zum Höhepunkt und allgemeiner Herrschaft durch. Das, was sie bis dahin geschaffen hat, wird, von der figürlichen Monumentalplastik abgesehen, zu allen Zeiten in Byzanz festgehalten, der Occident aber unterliegt seiner Altersschwäche und der Invasion der germanischen Barbaren, deren Ornamentgeschmack im 8.—10. Jahrhundert auch die monumentale Kunst beherrscht.‘ Strzygowski unterscheidet dann die altchristliche Kunst, die neben der Antike besteht und wie diese locale Verschiedenheiten, aber im allgemeinen einen einheitlichen Grundcharakter zeigt, der ein naiv-symbolischer ist, die nach dem 4. Jahrhundert in Italien sowol wie im Orient (in dem Ausläufer der koptischen Kunst) kraftlos weiter existirt; zweitens die altbyzantinische Kunst, welche nicht neben der Antike besteht, sondern die Traditionen derselben aufnimmt und fortführt, daher die antike

[1] München 1891. — Vgl. auch Krumbacher über die byzantinische Litteratur in der Allgem. Zeitung 1888, Nr. 353 f., Beil.

[2] Strzygowski Die byzantinische Kunst (Krumbachers Byzantinische Zeitschrift 1892, S. 61—73).

Kunst selbst in ihrem letzten Blütestadium ist. Sie entwickelt sich nicht der altchristlichen gleichwerthig neben gleich intensiven Strömungen in Rom und anderen Gebietstheilen, sondern sie saugt wie die antiken so auch die altchristlichen Kräfte aller Gebietstheile auf, nimmt dann eine eigene, völlig selbständige Richtung und beherrscht schliesslich alle Orte, in denen die altchristliche Kunst einst blühte und noch vegetirt. Ihr Charakter ist ein historisch-dogmatischer, der Tag ihrer Geburt die Gründung Constantinopels, welches seit Theodosius die Führung übernimmt und bald ohne Concurrenz dasteht. ‚Römer, Griechen, Alexandriner, Syrer und Kleinasiaten treten hier, angelockt durch die Begünstigungen des grossen Kaisers, zu gemeinsamem Wirken zusammen. Sie brachten die geistige Kraft mit, der Boden selbst lieferte ihnen die Mittel, dieselbe unabhängig von der Heimat weiter zu entwickeln.‘ Dies Mittel erblickt Strzygowski vor allem in den vor den Thoren der Stadt gelegenen uralten Marmorbrüchen der prokonnesischen Insel, deren Reichthum seiner Annahme zufolge Constantin bei der Wahl seiner Residenz mitbestimmt hätte.

Diese vorläufig aprioristische Annahme glaubt nun ihr Urheber durch das Studium der byzantinischen Denkmäler bestätigen zu können. Er verweist dafür zunächst auf die Entwicklung des byzantinischen Capitells, dessen von dem alten römischen *Acanthus mollis* abweichenden fetten, zackigen Schnitt (den *Acanthus spinosus*) er zuerst an dem sogen. Goldenen Thor in Constantinopel (von 388) nachweist. Dieses von ihm theodosianisch genannte Capitell verdrängt nun seit Theodosius II die ältere Form und findet sich angeblich zu Hunderten in allen Küstengebieten des Mittelländischen Meeres. Eine weitere Neuerung der byzantinischen Kunst sei seit dem 5. Jahrhundert der Kämpferstein, für den das justinianische Zeitalter das vermuthlich von dem Erbauer der Cisterne in der Basilika des Illus (528) erfundene Kämpfercapitell einsetzte. Ravenna wird auf diese Weise keinerlei massgebende Rolle zuertheilt; ‚die Entwicklung des Centralbaues spielt sich, wie es scheint (trotz S. Stefano Rotondo in Rom und S. Lorenzo in Mailand?), ganz im Osten ab, wo sich die Uebertragung des centralen Systems auf den Kirchenbau zuerst vollzog.‘ In der Plastik soll sich der byzantinische Charakter schon zur Zeit Constantins an den Friesreliefs des Constantinbogens in Rom (also vor Gründung von Constantinopel?) geltend machen. Den ceremoniösen Ernst der byzantinischen Kunst sollen dann im 5. Jahrhundert die Ambone in Saloniki, die Panagia in Chalcis, der griechische Sarkophag mit der Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung in Ravenna, das africanische Relieffragment mit der Anbetung der Magier und viele andere noch unpublicirte Beispiele aufweisen. Die Elfenbeinschnitzerschule zu Ravenna gilt Strzygowski für ‚so gut wie byzantinisch‘. ‚Der in Constantinopel concentrirte ceremoniös-dogmatische Charakterzug der byzantinischen Kunst kündigt sich schon kurz nach 431 in Rom in den Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore an‘; byzantinische Züge trägt bereits der Kalender von 354.

Die Richtigkeit seiner These will dann Strzygowski aus der Wandlung, welche sich seit dem 5. Jahrhundert angeblich in allen Darstellungsreihen der christlichen Ikonographie herausgestellt habe und welche überall die Ablösung der altchristlichen naiv-symbolischen Kunst durch die byzantinische historisch-dogmatische zeige, erweisen. Diese letztere aber, so tief sie auch ins Mittelalter hineinreiche, gehöre ihrem Wesen nach stets zur christlichen Antike, nicht, wie der Islam, zum Mittelalter. Unhaltbar sei daher Springers Schei-

dung einer byzantinischen Kunst des Mittelalters von einer oströmischen der altchristlichen Zeit, also die Unterscheidung zweier paralleler verschiedener Theile der byzantinischen und vor allem constantinopolitanischen Kunst. Mit Basilius Macedo setze keine neue Richtung ein, sondern nur eine Restauration der ältern, ein Wiederaufsuchen der Reste antiker Cultur.

Für den Erweis dieser Behauptungen beruft sich Strzygowski auf das von ihm beigebrachte, der bisherigen Forschung gänzlich unbekannte Material, welches er in seinen ‚Byzantinischen Denkmälern' demnächst zu veröffentlichen beabsichtigt. So lange diese Publication aussteht, wäre es schwer und unangemessen, ein endgiltiges Urteil über die Streitfrage fällen zu wollen. Strzygowski hat das Recht zu beanspruchen, dass dies Urteil suspendirt bleibe bis zu dem Tage, wo das von ihm mit so viel Eifer und Hingebung gesammelte Material vorliegt und wo endlich auch eine systematische Durcharbeitung der Denkmäler Constantinopels, an der es noch gänzlich fehlt, vollzogen sein wird.

Zur Stunde lässt sich also nur ein vorläufiges Facit aus dem bisher Beigebrachten ziehen. So bestechend und hinreissend der Enthusiasmus des glücklichen Finders wirken mag, er darf doch Recht und Pflicht einer ruhigen und kalten Erwägung nicht beeinträchtigen. Eine solche lässt uns aber die Dinge in einem wesentlich andern Lichte als in dem von dem neuesten Vertreter der byzantinischen Kunstforschung bevorzugten erscheinen.

Wenn Strzygowski die Einheitlichkeit der byzantinischen Kunst behauptet, so hat er insofern unzweifelhaft recht, als man ebenso von einer einheitlichen, auf einer specifisch nationalen Grundlage ruhenden deutschen oder französischen Kunst reden kann. Für die Stilfrage ist aber damit wenig oder gar nichts gewonnen. Niemand wird von einem ‚deutschen Stil' reden und damit zugleich die Kölner Malerschule und Albrecht Dürer, oder zugleich Riemenschneider und Schlüter treffen wollen. Die Schöpfungen des justinianischen Zeitalters, welche die Hagia Sophia schmückten, die Miniaturen des Pariser Psalters oder des Gregorius von Nazianz unter dieselbe Stilbezeichnung zu subsumiren wie die geistlosen und öden Erzeugnisse der nachkomnenischen Mönchsschulen ist ebenso ungerechtfertigt. Man wird zur Verständigung über die ‚byzantinische Frage' gelangen, sobald man aufhört, mit der Bezeichnung ‚Byzantinismus' die Vorstellung von einem einheitlichen und gleichförmigen Stil zu verbinden. Die antike Grundlage dieser ganzen Kunst wie des gesammten Byzantinerthums wird dadurch nicht berührt.

Diese antike Grundlage darf aber auch nicht missverständlich übertrieben werden. Die Betrachtung der byzantinischen Kunst darf nicht getrennt werden von derjenigen der Entwicklung des politischen und socialen Wesens des Byzantinerthums, seiner Anfänge in den Tagen Constantins und seiner totalen Modification seit Justinian d. Gr. bezw. Heraclius.

Die Anfänge Constantinopels, das heisst die Zeit von Constantin bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts, sind noch gänzlich von Rom und dem lateinischen Elemente beherrscht. Auch Krumbacher bestätigt das von seinem Standpunkt des Litterarhistorikers. ‚Von einem oströmischen oder byzantinischen Reich kann man', sagt er (S. 3), ‚genau genommen erst seit dem Jahre 800 sprechen.' Nach der Trennung unter Theodosius blieb auch in der Osthälfte des Reiches der gesammte Staatsorganismus, Sprache, Gesetz und Sitte römisch. In der Rechtspflege wich das Lateinische nur sehr langsam vor dem Griechischen zurück. Justinians Sammlung der Rechtsbücher

bewahrte noch die römische Sprache und Form, erst in seinen und seiner Nachfolger Novellen bricht das Griechische durch. Noch später tritt der Wendepunkt im Münzwesen ein. Zwar finden sich schon unter Kaiser Anastasius I (491—518) griechische Buchstaben auf oströmischen Münzen als Werthzeichen verwendet; aber die griechische Legende mit dem *Ἐν τούτῳ νίκα* hat erst Heraclius (610—641), und zwar auf rohen Kupfermünzen eingeführt, die zur Ablöhnung der Truppen dienten. Der lateinische ‚Augustus' weicht dem griechischen *Βασιλεύς* oder *Δεσπότης* erst während des 8. Jahrhunderts; ganz griechische Legenden auf dem Revers treten erst in der Mitte des 9. Jahrhunderts auf. Selbst die macedonische Dynastie hat auf ihren Goldmünzen noch die Büste Christi mit der Legende *Iesus Christus rex regnantium.* Denselben Eindruck empfangen wir aus der Litteratur. Erst mit dem 7. Jahrhundert beginnt — immer nach Krumbachers Zugeständniss — das Eigenleben des byzantinischen Geistes, und demgemäss haben auch Finlay wie Zachariä von Lingenthal das 7. Jahrhundert, speciell die Regierung der Isaurier, als den Ausgangspunkt der eigentlichen byzantinischen Cultur erklärt.

Es würde allen Gesetzen der Geschichte widersprechen, wollte man mit Strzygowski trotzdem die Kunst Constantinopels, welche sich von den Tagen Constantins bis zu denen Justinians entwickelt hat, aus dem Rahmen der römisch-altchristlichen herausreissen, um sie in einen organisch-engen Zusammenhang mit der specifisch byzantinischen der späteren Jahrhunderte zu bringen. Schon ein flüchtiger Blick auf beide Gruppen sollte, wie es scheint, genügen, um die tiefe Kluft wahrzunehmen, welche beide trennt. Bis auf Justinian bewahrt die Kunst Constantinopels den grossen, freien Charakter der antiken Kunst, der sich auch in der christlichen Umbildung nie völlig verleugnet. Die specifisch byzantinische Kunst aber ermangelt jeder klaren, planmässigen und methodischen Durchbildung, jeder Gesetzmässigkeit der Form; Idee und Form durchdringen sich in ihr nicht, nirgends begegnet man den klar verstandenen stilistischen Principien, welche den Grundzug der Antike bilden und welche, wenn auch in sehr verschiedener Weise, die Kunst des Abendlandes in ihrer guten Zeit wieder darstellt.

Um das Gegentheil zu erweisen, beruft sich Strzygowski, wie wir oben sahen, auf die angeblich von Constantinopel ausgegangene Verbreitung des neuen Akanthuscapitells und des Kämpfercapitells. Aber es ist mit nichts erwiesen, dass das ‚zu Hunderten in allen Küstengebieten des Mittelländischen Meeres' nachweisbare, von ihm theodosianisch genannte Capitell auf Constantinopel und das goldene Thor zurückgeht, wo es 388 auftritt. Das Kämpfercapitell, nach Strzygowski 528 erfunden, soll von Constantinopel seinen Weg nach dem Abendland genommen haben; aber hier begegnen wir ihm bereits hundert Jahre früher in der Basilica Severiana zu Neapel, in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Endlich soll die seit dem 5. Jahrhundert überall eingetretene Wandlung der Darstellungsreihen und der historisch-dogmatische Charakter der christlichen Kunst seit dem 4. Jahrhundert ein Beweis für die Eigenart und das Emporkommen des Byzantinismus sein. Hier liegt ein merkwürdiger Fehlschluss vor. Zuerst wird die Umwandlung der altchristlichen Kunst im historisch-dogmatischen Sinn als etwas specifisch Byzantinisches hingestellt, und dann zweitens darauf hin die Mosaikmalerei u. s. f. des Abendlandes für Byzanz in Anspruch genommen. Wir haben seiner Zeit gezeigt, wie die veränderte Situation des Christenthums nach 312 ganz von selbst und gerade in Rom die Ablösung des naiv-symbolischen Elementes

durch das historisch-dogmatische bedingt hat. Es liegt nicht der mindeste Grund vor, diesen Wandel als etwas dem Byzantinismus ausschliesslich Charakteristisches hinzustellen. Damit zerfällt die Berechtigung des zweiten, aus dieser falschen Prämisse hergeleiteten Satzes.

Niemand leugnet, dass in der zweiten Hauptstadt des Reiches sich seit Constantin, noch mehr seit Theodosius eine Kunst entwickelt hat, welche ebenso wie diejenige Ravenna's, Syriens, Alexandriens oder Nordafrica's und Südgalliens ihre provinciale oder locale Färbung hatte, und es wird auch nicht zu bestreiten sein, dass diese locale Schule eine der Bedeutung Constantinopels entsprechende Einwirkung auf die zunächst von dem byzantinischen Patriarchat abhängigen Gebiete ausgeübt hat. Die Behauptung aber, dass diese Schule oder Richtung aus dem Rahmen der den ganzen römischen Erdkreis beherrschenden altchristlichen (hellenistisch-römischen) Kunst herausgetreten sei, könnte nur aufrecht erhalten werden, wenn ein dreifacher Nachweis geliefert würde.

Es müsste erstens gezeigt werden, dass die in Constantinopel zur Verwendung kommenden Bauformen wesentlich von denen des Abendlandes abweichen.

Strzygowski führt als Eigenthümlichkeiten des Ostens die Anordnung des Narthex vor dem Naos, von Emporen über den Seitenschiffen, von zwei kleineren Apsiden zu Seiten der Hauptapsis an (S. 70). Aber er muss selbst zugeben, dass sich heute nicht entscheiden lässt, ob diese Particularitäten auf Syrien oder Constantinopel zurückzuführen sind. Dass sie dem Osten nicht allein eignen, haben wir oben gezeigt. Aber selbst wenn sie sich in diesem allein fänden, so wäre mit diesen Details, welche sich dem Grundschema der Basilika vollkommen einfügen und unterordnen, nicht erwiesen, dass Constantinopel, wo im Gegentheil das specifisch römische Basilikenschema im 4. Jahrhundert vertreten war (s. oben S. 340), einen eigenthümlichen kirchlichen Baustil aufgebracht hätte. Es hat im 6. Jahrhundert die Verbindung des Lang- und Centralbaues mit höchstem Erfolge cultivirt, aber es hat damit nichts geschaffen, was aus dem Rahmen der christlichen Antike heraustrat. ‚Die Entwicklung des Centralbaues‘, meint Strzygowski, ‚spielt sich, wie es scheint, ganz im Osten ab.‘ Dabei vergisst er, dass die von Constantin in Constantinopel und im Osten hervorgerufenen Centralbauten nicht mehr bestehen und uns also keine Kriterien zu ihrer Beurteilung liefern können, während sich im Westen in S. Costanza, S. Stefano in Rom und in S. Lorenzo in Mailand Centralbauten ersten Ranges erhalten haben, die doch bei der Entwicklungsgeschichte dieser Bauform auch ein Wort mitzureden haben.

Es müsste zweitens, um unsere Ansicht von dem Verhältniss der Kunst Constantinopels zu der altchristlich-römischen zu widerlegen, der Erweis gebracht werden, dass erstere der christlichen Ikonographie einen Vorrath neuer Sujets und neuer Typen zugebracht hätte, und zwar in der Zeit zwischen Constantin und Justinian; denn um die Vermehrung der Kunstvorstellungen, Sujets und Typen des spätern Mittelalters handelt es sich hier nicht.

Dieser Erweis ist aber bisher nicht erbracht worden, ja es hat noch Niemand einen ernstlichen Versuch gemacht, ihn anzutreten. Der christliche Bilderkreis hat seit Constantin, wie wir gesehen haben, nicht bloss eine Umwandlung im historischen Sinn, sondern auch eine sehr beträchtliche Erweiterung erfahren. Die Quellen, aus denen wir diese Erweiterung beurteilen können, sind die uns theils monumental theils in litterarischer Ueberlieferung

bekannten Bildercyklen der Wand- und Mosaikmalerei des Abendlandes. Ihnen hat der Osten so gut wie nichts von Bedeutung an die Seite zu stellen. Man fragt demgegenüber mit Verwunderung, mit welchem Rechte die Erweiterung des Bilderkreises, die Zugewinnung neuer Sujets und Typen Constantinopel und nicht dem Abendland in Rechnung gesetzt wird.

Was bis ins 6. Jahrhundert in Constantinopel an Sujets zur Verwendung kam, lässt sich zufällig mit annähernder Sicherheit feststellen. Zwar sind die Mosaiken und Gemälde, mit denen Justinian die Hagia Sophia schmückte und welche nach dem Zeugnisse des jüngern Stephanus Diaconus die Väter des fünften allgemeinen Concils in dieser Kirche bewunderten, zu Grunde gegangen und ebenso diejenigen, welche in der Marienkirche am Quelle (der *Πηγή*) angebracht waren. Indessen kennen wir durch die ‚Anthologia graeca' (Nr. 110—115) den Inhalt der in der *Πηγή* vorgestellten Scenen, für welche der Grammatiker Ignatius die Epigramme schuf (Anthol. Nr. 109). Es waren der englische Gruss, die Darstellung im Tempel, die Heilung des Blindgebornen, die Verklärung, die Kreuzigung, die Himmelfahrt des Herrn, die Mutter Gottes; also nichts, was über den gleichzeitigen Bilderkreis des Abendlandes hinausging. Etwas später dürfte eine zweite Serie von Sujets sein, welche uns die griechische Anthologie anderwärts (III 15, Nr. 37 sqq.) als in den Kirchen Constantinopels dargestellt verzeichnet. Es sind die Besuchung, die Geburt des Herrn, die frohe Botschaft an die Hirten, die Hirten und der Chor der Engel, Bethlehem, die Magier, die Darstellung im Tempel, Rachel, die Taufe Christi, die Verklärung, die Heilung des Blindgebornen, Lazarus, die Palmen (Einritt Jesu in Jerusalem), Ostern (wol das Abendmahl?), die Kreuzigung, die Auferstehung. Dazu kommen noch an Heiligenbildern Petrus und Paulus, Johannes Evangelista, Matthaeus, Lucas, Marcus, Basilius, Polykarpus, Dionysius, Nikolaus[1]. Ob diese Zusammenstellung noch dem 6. Jahrhundert angehört oder ob sie, wie zu vermuthen ist, etwas später fällt, lässt sich jetzt nicht mehr ermitteln; jedenfalls stellt auch sie keine nennenswerthe Erweiterung des abendländischen Bildervorrathes jener Zeit dar.

Und ähnlich verhält es sich drittens mit den Typen und Formen. Die wenigen Sculpturreste, welche aus dem 4.—6. Jahrhundert für Constantinopel angesprochen werden können (wie das Trierer Elfenbein, welches ich in die Zeit Leo's I, 457—474, setze; s. oben S. 501), haben noch die kurzen, gedrungenen Körperformen der römischen Kunst und sind total verschieden von dem, was wir den byzantinischen Typ nennen.

II.

Die Kunst Constantinopels zwischen dem 4.—7. Jahrh.

Die hier vorgelegten Betrachtungen können, wie schon bemerkt, nicht den Anspruch erheben, ein abschliessendes Urteil zu begründen; ein solches kann nur auf Grund eines reichern Materials gefällt werden, und da die Publication eines solchen in Aussicht gestellt ist, wäre es eine Unbescheidenheit, bereits heute eine so vielberufene und viel verhandelte Controverse entscheiden zu wollen. Aber wie die Dinge einstweilen und noch heute liegen, wird man von dem Entwicklungsgange der byzantinischen Kunst nur folgendes Bild gewinnen können.

In Constantinopel bewegt sich die bildende Kunst in der Zeit zwischen

[1] Vgl. die Auszüge aus der ‚Anthologia graeca' bei Garrucci Storia I 541 sg.

Constantin und Justinian noch immer im Rahmen der altchristlichen, hellenistisch-römischen Uebung. Es dringen, namentlich von Syrien aus[1], sowol in die Architektur wie in die Sculptur Elemente und Motive (wie die scharf gezeichneten, spitzen Blätter der Laubzeichnung) ein; es stellen sich in den Bauformen der Basilika Modificationen, wie die Galerien über den Seitenschiffen, die drei aussen dreiseitigen Apsiden, ein; es tritt das eine oder andere neue Sujet in der Ikonographie auf: alles Erscheinungen, welche der Kunst Constantinopels einen ausgeprägten localen Charakter verleihen, sie aber von dem gemeinsamen Boden, auf dem auch die abendländische Kunst entsprossen ist, nicht losreissen. Die Gabelung beginnt im Zeitalter Justinians, sie wird vom 7. Jahrhundert — sagen wir von Heraclius — ab eine vollendete Thatsache. Die Gründe, welche dazu und zu dem raschen Verfall der altchristlich-römischen Tendenzen in Constantinopel geführt haben, sind leicht ersichtlich. Wilde Kämpfe und steigende Zerrüttung, wie sie diese Uebergangszeit des Ostreiches aufweist, mussten an sich rasch einen tiefen Verfall der Kunst herbeiführen. Es kam hinzu, dass das römische Element nunmehr vollends hinter indigenen und barbarischen Einflüssen zurückwich; die ganze Bevölkerung, der gesammte Staatsorganismus wurde mehr und mehr von der antiken Cultur weggerissen. Vor allem versank die frische, Kunst und Poesie anregende Lebenskraft der Kirche. Schon unmittelbar nach dem Tode des hl. Chrysostomus trat eine Entartung alles christlichen Lebens, ein tiefes, rasches Sinken der Kirche in Constantinopel ein. So rächte sich das schwere Verbrechen, welches die Byzantiner an dem besten und grössten Mann ihrer Kirche begangen hatten. Hatte die Misshandlung des grossen Kirchenlehrers bereits eine tiefe Entfremdung zwischen Morgen- und Abendland herbeigeführt, so wuchs diese im Laufe des 5. und 6. Jahrhunderts zu steigender Erbitterung, als in den dogmengeschichtlichen Kämpfen Byzanz eine Niederlage nach der andern erlebte. Der Streit um die drei Kapitel und das fünfte allgemeine Concil zu Constantinopel führten ein Schisma herbei, das in einzelnen Theilen des Abendlandes bis zum 8. Jahrhundert währte. Die sogen. Quinisexta oder das zweite trullanische Concil von 692 sprach in seinen gegen Rom gerichteten Disciplinarbeschlüssen bereits die tiefeingewurzelte Feindschaft gegen das Abendland aus und verkündigte den Bruch, den der Bilderstreit bereits zur Thatsache machte.

Aus dieser Glanzperiode des alten Constantinopel ist uns nur mehr wenig erhalten. Bayet glaubt (p. 30) 38 Kirchen- und Klostergründungen zwischen Constantin und Justinian berechnen zu können. Es sind deren wahrscheinlich noch viel mehr gewesen. Mehr oder weniger beschädigt oder zu Grunde gerichtet bestehen noch die Basiliken des Johannes Studios, S. Sergius und Bacchus, der justinianische Bau der Sophienkirche, S. Irene, eine Marienkirche und die des Pantokrator, Reste des Saales des Hebdomon, die zwei Obelisken und die Säule der Schlange vom Hippodrom, die Theodosische Säule. Von dem grossartigen Palast des Constantin, den Justinian I fast ganz erneuerte, dem Justinian II, Theophilus und Basilius der Macedonier beträchtliche Arbeiten zufügten, ist nichts erhalten[2]. Einige architektonische und plastische

---

[1] Die Einflüsse Syriens, auch auf den Occident, haben Choisy (L'art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1884), de Vogüé und Janitschek betont. Vgl. auch Tikkanen L'arte crist. antica (Arch. stor. dell'arte IV [1891] 6).

[2] Vgl. Jules Labarte Le palais impérial de Constantinople et ses abords, Sainte

Reste aus dem 4. und 5. Jahrhundert, wie das Goldene Thor, die Tyche, die Säule des Arcadius, die Reliefs am Fussgestell der ägyptischen Obelisken im Hippodrom zu Constantinopel, das Fragment eines Reliefs mit der Darstellung der Geburt und Flucht Christi in Naxos, die Ambonen von Saloniki, die Maria-Orans in der Kirche der Paraskevi in Chalcis auf Euboea, einige mit Weinlaub umschlungene Säulentrommeln im Museum zu Constantinopel, auf denen die Taufe Christi und zwei Frauen mit Hahn und Hund abgebildet sind, einige fragmentirte Medaillons desselben Museums, darunter ein Relief mit dem Kopf des Evangelisten Marcus: — das ist ungefähr der Denkmälervorrath, der uns aus jener grossen und glanzvollen Zeit geblieben ist [1].

Die Hagia Sophia.

Den Höhepunkt dieser frühbyzantinischen Kunst stellt die Sophienkirche dar (Fig. 436; vgl. Fig. 297 u. 298). In architektonischer und in decorativer Hinsicht ist sie etwas durchaus Eigenartiges, sicher die höchste Vollendung des Künstlerischen, welches der oströmischen Cultur erreichbar schien. Sie bleibt für alle Zeiten eine der grossartigsten und bewunderungswürdigsten Manifestationen des menschlichen Geistes und der merkwürdigste Zeuge für eine Phase in der Entwicklung des christlichen Volkslebens, die jetzt weit, weit hinter uns liegt und späteren Geschlechtern kaum verständlich erschien [2].

Die unter Constantin d. Gr. auf dem grossen Forum Constantinopels gegründete ‚Kirche der göttlichen Weisheit‘ war gelegentlich eines Volksauflaufs zu Gunsten des hl. Chrysostomus 404 theilweise abgebrannt. Theodosius hatte den Bau erneuert, aber auch dieser Neubau wurde 532 bei der Empörung gegen Justinian ein Raub der Flammen. Sieger über seine Feinde, beschloss der Kaiser, die Sophienkirche wieder aufzubauen und sie zu einem — seinem eigenen — Denkmal herzurichten, das alle anderen Tempel der Welt und auch denjenigen Salomons an Pracht übertreffen sollte. ‚Salomon, ich habe dich besiegt!‘ war der Ruf des Autokraten, als er am 27. December 537 die Einweihung der mit fieberhafter Eile erbauten Kirche vornahm. Prächtig wie der Bau sollte seine Unterhaltung sein: 365 Besitzungen rings um die Stadt

Sophie, le Forum Augustéon et l'Hippodrome, tels qu'ils existaient au Xe siècle. Paris 1861. — PASPATES The Great Palace of Constantinople. Translat. from the Greek by WILLIAM METCALFE (AL. GARDNER). London 1893. Dazu ‚Academy‘ 1893, No. 1117. — Für die ganze byzantinische Kunstgeschichte ist dann noch zu vergleichen F. W. UNGER Quellen der byzantin. Kunstgeschichte (in EITELBERGERS Quellen zur Kunstgeschichte Bd. XII, Wien 1878), wo aber die kirchlichen Denkmäler fast unberücksichtigt blieben.

[1] Vgl. STRZYGOWSKI Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit (in KRUMBACHERS Byzantin. Zeitschrift I [1892] 575 f.); Die Säule des Arkadios in Constantinopel (im Jahrbuch des k. deutschen archäol. Instituts VIII [Berl. 1894] 230; Die Tyche von Constantinopel (in ‚Anal. Graecil. Wien 1893); Das Goldene Thor in Constantinopel (im Jahrbuch des k. deutschen archäol. Instituts VIII [1894] 1). — BAYET Mission etc. p. 249 s. — GARRUCCI tav. 426 [1]. — STRZYGOWSKI in *Δελτίον τῆς ἱστ. καὶ ἐθνολογ. ἑταιρίας* 1889, S. 717 f., und die sonst von demselben a. a. O. verzeichneten Nachweise. Vgl. noch dessen Aufsatz ‚Das frühe und das hohe Mittelalter‘ (in Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn I 53 f.).

[2] Von den Zeitgenossen haben PAULUS SILENTIARIUS (Descr. Sanctae Sophiae. Bonn. 1839) und PROCOP. (De aedif. I [Par. et Bonn.], c. 1) die Sophienkirche beschrieben. Das ältere Material ist am besten zusammengestellt bei DUCANGE Constantinopolis Christiana. Par. 1680; Ven. 1729. BANDURI Imp. Orient. Par. 1711, Bonn. 1857. Vgl. noch LABARTE l. c. SCHNAASE a. a. O. III [2] 153. SALZENBERG Altchristl. Baudenkmäler von Constantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berl. 1854. KONDAKOFF Byzantin. Kirchen und Monumente in Constantinopel. Odessa 1886 (russisch). Andere Litteratur verzeichnen KRUMBACHER a. a. O. S. 168 f., und LABARTE l. c. p. 1 s.



Fig. 436. Inneres der Sophienkirche in Constantinopel.

sollten ihr die Einkünfte liefern, 1000 Kleriker erhielt sie zu ihrem Dienste angewiesen. Es war die augenfälligste, es war die denkbar glänzendste Verkörperung der mit der Majestät des Kaiserthums zusammengewachsenen Reichs-

kirche, die höchste Leistung des äusserlich mächtigen, von der Hand des Imperators mit Gold überfüllten Christenthums, aber eines Christenthums, das an dieser eigenen Herrlichkeit zu Grunde ging. Die Kuppel der Hagia Sophia hat die Idealität des christlichen Princips in Constantinopel erdrückt; die Nation, die zu ihr aufschaute, verlor den Weg der Nachfolge Christi, während das Abendland in dem armen Kirchlein von Portiuncula neue Inspirationen gewann, sich wieder sammelte und eine Wiedergeburt des religiösen Gedankens und der religiösen Kunst unternahm.

Bei dem Bau wurden keine Ausgaben gescheut. Gold, Silber, Elfenbein, kostbare Marmorarten sind hier in einer Verschwendung verwendet worden wie bei keinem andern Werke der Erde. Die ungeheuern Summen, welche das kostete, mussten durch neue Steuern aufgebracht werden; die Solea allein verschlang die ägyptischen Einkünfte eines ganzen Jahres. Dazu kamen die Spolien antiker Bauwerke, zu deren Uebersendung nach Constantinopel die Behörden ausdrücklich eingeladen wurden. Aus Ephesus langten acht Säulen in Verdeantico an; eine römische Matrone Marcia übersandte aus einem Sonnentempel acht andere aus Porphyr; Athen, Kleinasien, die griechischen Inseln steuerten das Ihrige bei. Die Verschiedenheit der also zusammengebrachten Steinarten wurde durch ein ausserordentliches Geschick in der Anordnung derselben ausgeglichen. Als Architekten fungirten zwei Kleinasiaten, Anthemius von Tralles und Isidor von Milet: auch ein Beweis für den Einfluss, welchen die syrische Schule auf Byzanz gewonnen hatte. Unter ihnen arbeiteten hundert Meister mit je hundert Arbeitern. Das Volk wusste später von einer Menge von wunderbaren Eingebungen zu berichten, die den Kaiser bei dem Baue leiteten: man sieht, wie das ungeheure Unternehmen die Phantasie der Menge gefangen nahm und auf weiteste Kreise wirkte.

Das Aeussere der Sophienkirche macht weder einen einheitlichen noch einen besonders bestechenden Eindruck. Die Gesetzmässigkeit der Antike hat bereits angefangen, asiatischen Einflüssen Platz zu machen; die Behandlung der Aussenmauern, Fenster und Thüren kann nicht entfernt den Vergleich aushalten mit den Meisterwerken unserer abendländischen Architektur. Vor dem ganzen Gebäude liegt ein Atrium; ein doppelter, von neun Thoren durchbrochener Narthex gibt Einlass zum Innern. Von der am Ostende geordneten Apsis abgesehen, hat die Kirche, die Dicke der Mauern eingerechnet, 77 *m* Länge und 76,70 *m* Breite. Das Centrum des Baues bildet ein von vier mächtigen Pfeilern umfasstes mittleres Quadrat; die Bogen, welche diese Pfeiler verbinden, tragen ein Kranzgesimse, über welchem sich sofort das weite Gewölbe erhebt. Eine zwischen die Pfeiler gestellte zweistöckige Colonnade schliesst an der Nord- und Südseite diesen viereckigen Raum ab; über ihr ist eine von zwei Fensterreihen durchbrochene Schildwand angebracht. Die Ost- und Westseite dagegen, dem Altar und dem Haupteingang gegenüber, öffnen sich in eine gewaltige Halbkugel, welche Paulus Silentiarius ausdrücklich als ‚*Concha*' bezeichnet. Diese halbkreisförmigen Räume öffnen sich wieder, der eine nach der Apsis, der andere nach dem Narthex zu, und in beide schneiden wieder kleinere Anbauten ein, deren Halbkuppeln ganz ähnlich wie die Hauptkuppel behandelt sind. Diese hat 31 *m* im Durchmesser; das hier angewandte Constructionssystem ist bereits oben (S. 361) besprochen worden. Aus der Umfassungsmauer treten an der Süd- und Nordseite je zwei Strebepfeiler in das Innere des Baues ein, wo sie mit den Hauptpfeilern durch Rundbogen verbunden sind. Eine ähnliche Disposition wiederholt sich

an den beiden anderen Seiten, so dass ein zweigeschossiger Umgang entsteht, der an der Westseite als Gynaeceum eingerichtet war.

In der Behandlung der Einzelformen bemerkt man grosse Verschiedenheit. Die Capitelle in der Säulenreihe des Erdgeschosses haben an ihren geschwungenen Seitenflächen tief eingeschnittenes Rankenwerk von Akanthus, über welchem an den Seiten verkümmerte Voluten hervortreten. Die Archivolten sind von einem reichen Ornamentbande umrahmt, das sich über den Capitellen fortsetzt. Zwischen den Rundbögen zeigt die Wandfläche wieder ein anderes Akanthusornament. In dem Rankenwerk der Capitelle stehen Monogramme, statt der Voluten sieht man einmal vier Tauben; sonst kommen figurirte Capitelle nicht vor.

Die Sculptur spielt hier eine untergeordnete Rolle. Edle Metalle und Marmorsorten suchen ihre Wirkung zu ersetzen. Mit solchen in schematischen Mustern geschnittenen, auch zu Blumengewinden und Thierfiguren zusammengesetzten kostbaren Marmoren waren alle Wände vom Fussboden bis zum Kranzgesimse ausgelegt, ebenso der Fussboden. Paulus Silentiarius unterlässt es nicht, eine eingehende Schilderung dieser farbigen Steinlagen zu geben, die seine und seiner Zeitgenossen Bewunderung in ganz besonderm Masse herausforderten. Noch reicher war das Sanctuarium bedacht, wo Säulen und Wände mitsammt Altar und Ciborium in Silber ausgestattet waren. Die Gewölbe waren mit Mosaiken auf Goldgrund geschmückt; in der grossen Kuppel prangte die sitzende Gestalt des Weltenrichters auf der Iris, zwischen den in den Zwickeln angebrachten Cherubköpfen. Die vierzig Fenster, welche die Kuppel umgaben, und zahlreiche andere, welche zwischen Säulen und Pfeiler gestellt waren, führten dem Innern eine Fülle von Licht zu, welche die Wirkung all dieser Pracht aufs höchste steigern musste. Prokop vergleicht sie mit dem Anblick einer von einem Blumenteppich geschmückten Wiese. Bei dem nächtlichen Gottesdienste strahlte all dieser Marmor und dieses edle Metall im Lichte von 6000 vergoldeten Candelabern. Man kann sich denken, welch unvergesslichen Eindruck eine derartige Feier auf die sinnlich angelegte Bevölkerung des Südens machen musste. Von den Mosaiken ist wenig übrig geblieben. Die Türken haben, als sie von der Hagia Sophia Besitz ergriffen, viele derselben zerstört, andere mit Tünche bedeckt. Was Salzenberg von noch erhaltenen publiciren konnte, sind Werke späterer Zeit: der Engel mit dem Stab und der Weltkugel, der zwischen zwei Rundmedaillons mit den Büsten Mariae und des Erzengels Michael thronende Erlöser, vor welchem ein den Nimbus tragender Kaiser auf den Knieen liegt (Fig. 437), dann einige Reste von Propheten und Heiligen an den Arcaden.

Man begreift, dass die Sophienkirche nunmehr für den ganzen Umkreis der griechischen Kirche sammt den später ihr zugewachsenen Tochterkirchen, wie derjenigen Russlands, typische Bedeutung gewann. Die Verbindung der Kuppel mit einem viereckigen Raum, die Freilassung des unter der Kuppel liegenden Mittelraumes und die Anlage von Emporen ringsum, das Hervortreten der Wölbungen nach aussen wird von jetzt ab Regel. Das ästhetische Gefühl der Byzantiner findet sich bei einer Kirchenanlage am besten befriedigt, bei welcher, wie das Prokop öfter mit Genugthuung betont, Länge und Breite in dem richtigen Verhältnisse stehen, d. h. wo die Länge die Breite nicht sonderlich, höchstens um die Tiefe des Presbyteriums, übersteigt. Auch Agathius hebt gelegentlich des Zusammensturzes der Kuppel infolge eines Erdbebens (558, 7. Mai) die ‚gleichseitige Harmonie‘ der Sophienkirche hervor.

Der Neffe des Isidor unternahm den Neubau derselben, wobei die Wölbung höher gesteckt und die Bögen verstärkt wurden. Man sieht an diesen Notizen, nach welcher Seite das künstlerische Ideal der Zeit und des Landes



Fig. 437. Mosaik über dem Eingang zum Narthex der Sophienkirche in Constantinopel.

lag. Es konnte nichts Höheres erreichen als die Hagia Sophia; sie hat nur einen Pendant im Abendland, das verwandte Sinnesart auf einem von byzantinischen Einflüssen durchtränkten Boden fast ein halbes Jahrtausend später geschaffen hat: S. Marco in Venedig.

In Constantinopel selbst scheint sich das productive Vermögen der Byzantiner mit dieser gigantischen Leistung auf lange Zeit erschöpft zu haben. Bald nach Justinian tritt auch die religiöse Verödung in die Erscheinung. Ein geistiger Mord, wie der an Chrysostomus begangene, bleibt nicht unbestraft. Man muss vier, fast fünf Jahrhunderte nach seinem Tode zählen, bis die Kirche Constantinopels wieder eine bedeutende Persönlichkeit hervorbringt. In die Zwischenzeit fällt der Bilderstreit[1].

Die byzantinische Kunst seit dem 7. Jahrhundert.

Dass der Ikonoklasmus den Untergang zahlreicher Werke der monumentalen Kunst bedingt hat, ist zweifellos. Mit den Verboten der bilderstürmenden Kaiser Leo III (728) und Constantin V Kopronymus (754) wurde indes hauptsächlich die religiöse monumentale Malerei getroffen, nicht aber die Profankunst, welche in Ausschmückung der Paläste vor wie nach zur Anwendung kam und bald auch statt der verpönten religiösen Malerei in die Kirchen eindrang, so dass, wie der Diakon Stephanus dem Kaiser vorwarf, die Theotokoskirche in den Blachernen einem Vogelhaus und Obstgarten gleichsah. Die bilderfreundliche Gesinnung der Kaiserin Irene und des unter ihr versammelten allgemeinen Concils von 787 (2. zu Nicäa) war zwar wieder von einer ikonoklastischen Reaction gefolgt; aber Theodora, die Wittwe des bilderstürmenden Theophilus (829—842), führte die Bilder im Triumphe in die Hauptkirche Constantinopels zurück und feierte das Fest der Orthodoxie (842, 19. Febr.), womit der lange Kampf seinen Abschluss fand.

Der Bilderstreit.

Die Miniaturen.

Unterdessen hatte die Miniaturmalerei sich in den Klöstern nicht gänzlich verloren; es ist anzunehmen, dass sie auch während des Bilderstreites von den Mönchen, deren Macht die Politik der kaiserlichen Ikonoklasten in erster Linie angriff, insgeheim und mit Vorliebe gepflegt wurde. Mit dem Sieg der Orthodoxie konnte sie sofort wieder ans Licht treten. Dass dieser Sieg zugleich ein Sieg der besten und edelsten Tendenzen der Nation war, dass der Triumph des Bildercultus zugleich einen Triumph der Intelligenz und der Bildung bedeutete, das geht aus dem Aufschwung der Litteratur und Kunst, der Dichtung und des politischen Leistungsvermögens hervor, wie er sich sofort unter Theodoras Regentschaft und der bald folgenden macedonischen Dynastie (867—1057) einstellt. Seit Basilius I (867—886), der dieses Haus begründete, sehen wir die Schulen zu Constantinopel und Athen von neuem aufblühen; aus dem fernen Westen kommen Fremde, um dort zu studiren, es entsteht eine mit Bewusstsein auf die Antike zurückgreifende gelehrte Dichtung und Litteratur. In dem Volksepos ‚Digenis Akritas‘ (10. Jahrhundert) werden in einem Schlosse neben religiösen Bildern auch Scenen aus der alten Geschichte und Mythologie, wie die Kämpfe des Achilles, die Siege Alexanders u. s. f., vorgestellt. Die Kaiser selbst gehen mit dem Beispiel als Gelehrte und Künstler voran. Constantinus VI Porphyrogenitus (911—959) ist Maler und Goldschmied; unter ihm erreicht die Kunst der Emailleure ihren Höhepunkt.

Elfenbeinschnitzwerke.

Die Plastik hat gleich unter Basilius dem Macedonier neue Ansätze zu verzeichnen[2]; es ist aber hier insbesondere die Elfenbeinschnitzerei, welche in dieser Zeit einen frischen Aufschwung nahm und eine Anzahl Werke her-

[1] Vgl. über die Folgen desselben für die Kunst Labarte l. c. und Kondakoff a. a. O., besonders auch Dobbert im Repert. für Kunstwissenschaft XV (1892) 357 f. Danach sind die älteren Vorstellungen zu berichtigen.

[2] Vgl. die sehr beachtenswerthe und lehrreiche Publication Strzygowski's Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilius' I (in Krumbachers Byzantinischer Zeitschrift III 1).

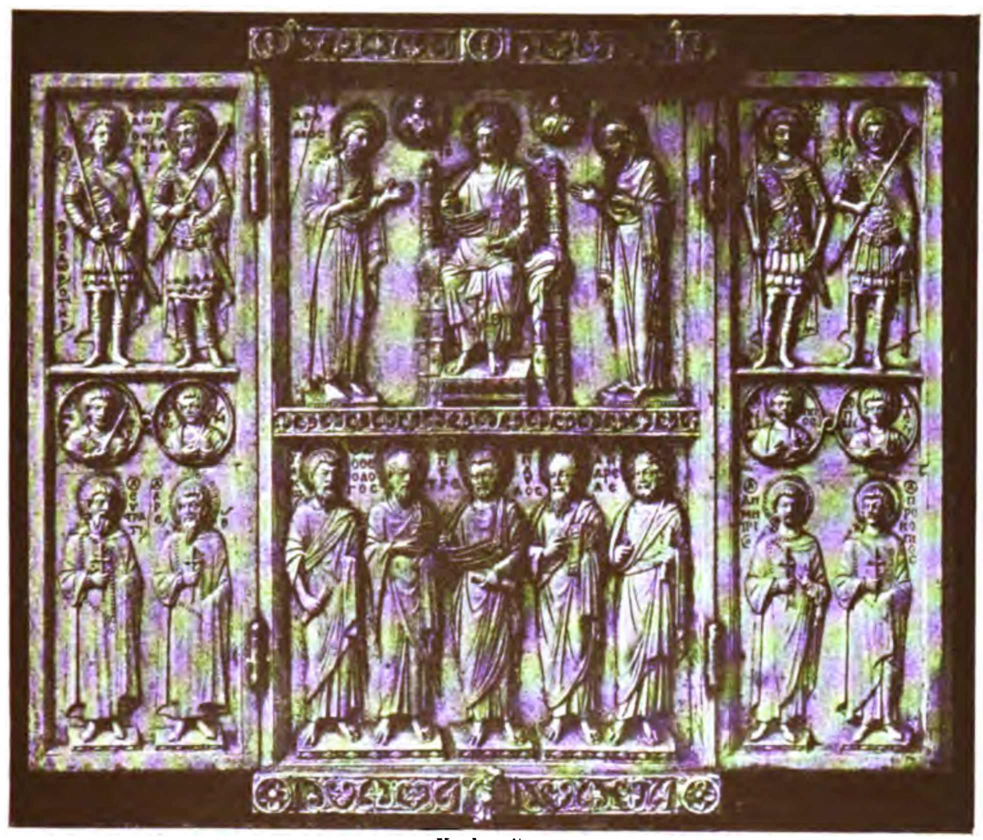
vorbrachte, welche man wegen ihrer Verwandtschaft mit der Antike früher weit höher als in das 10.—11. Jahrhundert datirte. Ein Hauptwerk dieser Richtung ist das jetzt (seit 1861) dem South Kensington Museum (Nr. 216) gehörende Kästchen aus der Kathedrale zu Veroli, von dem sich anderwärts (Museo Correr in Venedig, Sammlung Meyrick, Bethune) einige Repliken erhalten haben. Man sieht hier Europe auf dem Stier, Orpheus mit seiner Leier, Bacchus zwischen den Leoparden auf dem Wagen, Pegasus, Aeskulap, Achill bei Chiron dargestellt. Früher hielt man diese Reliefs für antik; Zorzi schrieb eine in Cividale wiederkehrende Figur des Veroli-Kästchens sogar dem 1.—2. Jahrhundert zu. Indessen stellte sich der Unterschied der Behandlung heraus. Nesbitt hat namentlich auf die Eigenthümlichkeiten der Elfenbeine dieser Periode hingewiesen, welche bei aller Nachahmung der Antike sich durch einen gewissen Manierismus auszeichnen. Eine übertriebene Schwäche oder Dünnheit der Glieder, auffallendes Hervortreten der Kniegelenke, die Nestelung des Haares in einer Menge von Quasten, eine oft bis ins Komische gesteigerte Uebertreibung in der Bewegung der Gestalten stellen sich als Characteristica dieser Zeit im Gegensatz zur wirklichen Antike heraus[1]. Man muss dem hinzufügen, dass, gleich den Wandgemälden und Miniaturen, auch die Elfenbeine dieser Zeit durchweg ihren Gestalten langgezogene, über das richtige Körpermass hinausgehende Dimensionen und meist statuarische Steifheit geben, obgleich andererseits auch manche Darstellungen von überraschender dramatischer Bewegung uns begegnen. Die chronologische Feststellung der einzelnen Werke ist schwer oder vielfach unmöglich; die Mehrzahl der in unseren Museen erhaltenen Zeugen dieser Richtung werden aber zwischen das 10.—13. Jahrhundert fallen. Unter ihnen sind manche Arbeiten von ausserordentlicher Schönheit. So die thronende Madonna mit dem Kind, welche ehedem der Sammlung des Grafen de Bastarde gehörte (Fig. 438)[2]; grosse Feinheit und Anmuth der Züge ist hier mit Majestät und Grösse der Auffassung verbunden. Auch die Gewandung ist voll und breit, mit seltener Meisterschaft behandelt. Wer diese



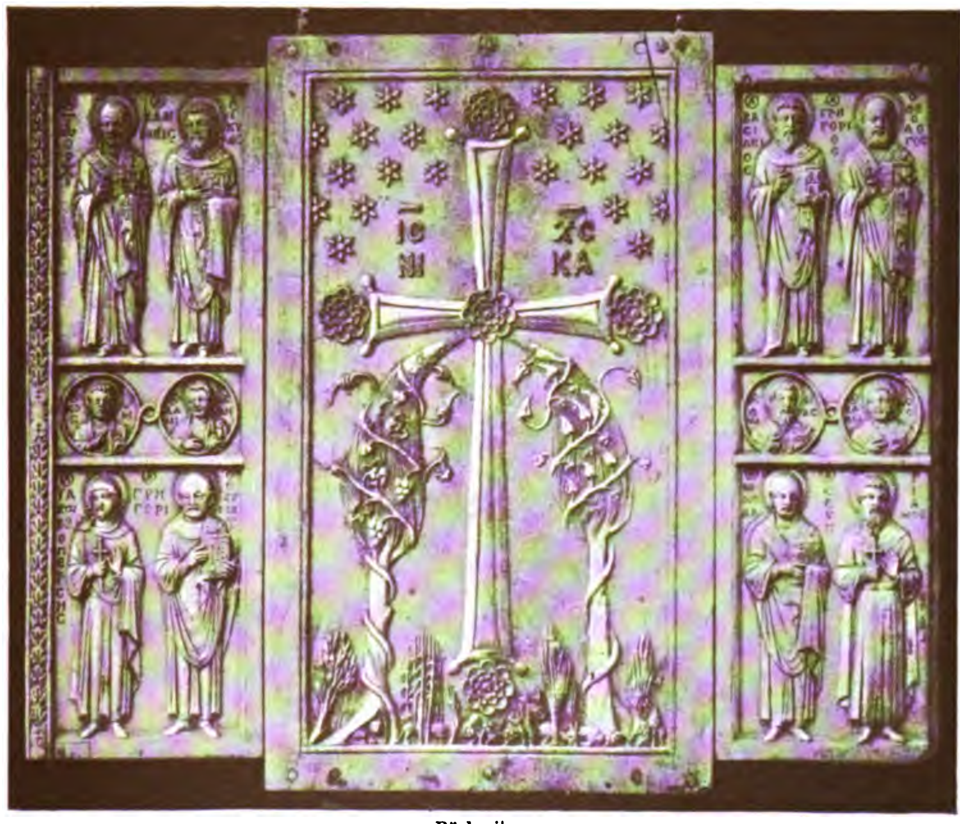
Fig. 438. Elfenbein, ehem. in der Sammlung de Bastarde. (Nach Didron, Annales archéologiques.)

[1] Vgl. Maskell Ivories (South Kens. Mus.), London, p. 55, Cat. Nr. 47. Westwood Fictile Ivories in the South Kensington Museum (London 1886) p. 221, wo noch andere hierher gehörige Elfenbeinarbeiten verzeichnet sind, deren zusammenfassende Bearbeitung noch aussteht. S. dazu Tikkanen Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel (Helsingf. 1889) S. 116. Dobbert a. a. O. S. 359.

[2] Didron Annal. arch. und danach bei Bayet L'art byz. p. 190, Fig. 62.



Vorderseite.



Rückseite.

Fig. 439 u. 440. **Elfenbein Harbaville in Arras.** (Nach Revue de l'art chrétien.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 559.)

Renaissance byzantinischer Plastik von ihrer besten Seite kennen lernen will, muss dies schöne Werk vor allen anderen ins Auge fassen, bei dem indessen immerhin die ornamentale Behandlung des Thrones, auf dem die Madonna sitzt, den Verfall eines reinen Geschmackes erkennen lässt. Fast noch grösseres Lob verdient die viel reichere Schöpfung, welche uns in dem herrlichen Triptychon des Herrn Harbaville in Arras vorliegt (Fig. 439 u. 440). Dieses Elfenbein, an welchem der Herausgeber, Ch. de Linas, einer der besten Kenner und grössten Bewunderer der byzantinischen Kunst, die meisterhafte Anordnung, die Correctheit der Zeichnung, die der antiken ähnelnde mässige Vertiefung des Reliefs, die natürliche und elegante Haltung der Personen, die Feinheit der Köpfe und den zarten Schwung der Gewänder rühmt, dürfte der Mitte des 10. Jahrhunderts angehören. Etwas jünger sind zwei andere ausgezeichnete Elfenbeine des Cabinet des Estampes in Paris. Das eine zeigt Christus stehend und die Hand auf das Haupt der neben ihm stehenden Personen, des Kaisers Romanus Diogenes (1068 bis 1070) und seiner Gemahlin Eudoxia, legend — beides etwas steif-conventionelle Gestalten, aber offenbar mit wohlgetroffenen Gesichtszügen (Fig. 441); das andere, aus dem Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts, ist ein Triptychon, dessen Mittelfeld den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, am Kreuzesfuss die kleinen Figuren Constantins und Helena's zeigt. Die Flügel tragen zehn Rundmedaillons mit Heiligenköpfen (Fig. 442).

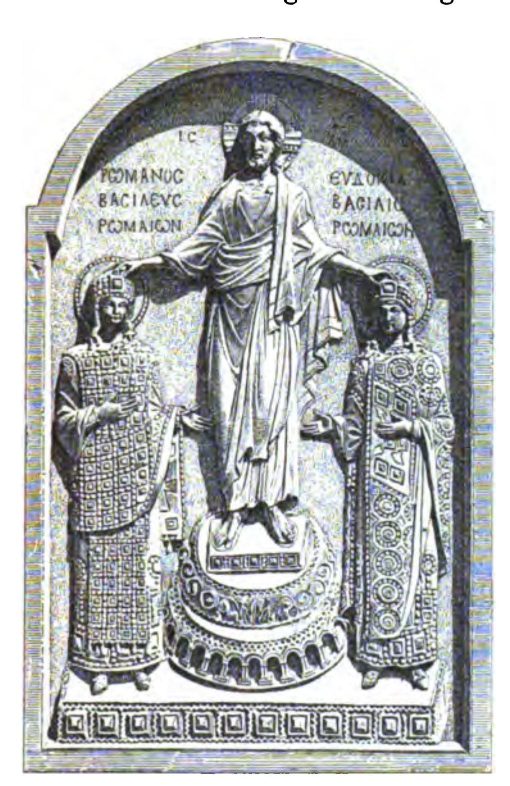


Fig. 441. Elfenbein aus Paris.
(Nach Didron, Annales archéologiques.)

Unter den Elfenbeinplatten dieser Epoche dienten viele als Buchdeckel, andere als Verschlüsse von Hausaltären oder Reliquienkästchen. Beispiele bieten das Museo Cristiano des Vatican, die Kästchen von Cortona und Sens[1], auf welch letzterm die Geschichten des David und Josephs von Aegypten vorgestellt sind (11.—12. Jahrhundert). Auch rein profane Darstellungen kommen vor, von denen sich mehrere, mit den Bildern von Kriegern (Basilius' I?) aus dem 9.—10. Jahrhundert, in der ehemaligen Sammlung Basilewski (jetzt in S. Petersburg) finden[2].

Die Kunst des Steinschnittes scheint sich auch noch bis in jene Zeit erhalten zu haben, während sie allem Anschein nach dem Abendlande verloren gegangen war. Zwar behauptet Labarte, nach dem Anfang des 11. Jahrhunderts sei sie auch in Byzanz erloschen. Indessen bemerkt Bayet (L'art byz. p. 200 s.) mit Recht, dass es schwer sein dürfte, eine derartig Stein-schnitt.

[1] Millin Voy. I 97, pl. 9[1]. 10. — Westwood Catal. p. 237.

[2] Catal. de la Coll. Basilewski p. 39, pl. 8. 9.

scharfe chronologische Fixirung zu rechtfertigen. Er selbst macht auf zwei beachtenswerthe Denkmäler dieser Gattung aufmerksam: auf einen geschnittenen Stein des Cabinet des Médailles in Paris, wo Christus zwischen S. Georg und S. Demetrius abgebildet ist, und auf die schöne Ophiolithschale des Athos, welche eine Reihe von Heiligen und Christus in bischöflichem Gewande in einer an die Liturgia divina erinnernden Zusammenstellung bietet; an der Fassung liest man eine Inschrift der Kaiserin Pulcheria (Gemahlin Romanus' III, 1028—1034). Die Feinheit der Arbeit und die Eleganz in der Behandlung der Gewandung stimmt zu diesem Datum.

Bronceguss. Mit grösstem Erfolge wurde der **Bronceguss** betrieben, für welchen die uns noch erhaltene Erzthüre der Hagia Sophia ein Vorbild blieb. Von broncenen Brunnen mit dem Pinienapfel, welche Basilius der Macedonier schuf, berichtet uns Constantin Porphyrogenitus, welcher selbst für das Chrysotriclinium des Palastes silberne Thüren mit den Bildern Christi und der Apostel herstellte.



Fig. 442. Triptychon aus Paris.
(Nach Didron, Annales archéologiques.)

Das Beste vielleicht, was die Byzantiner in dieser Hinsicht um jene Zeit an Erzgüssen schufen, ist uns in Italien erhalten. Amalfi und die Abtei Montecassino unterhielten im 11. Jahrhundert lebhafte Beziehungen zu Constantinopel, wo man eine Stütze gegen die Normannen suchte. Einer Schenkung des Grafen Pantaleo von Amalfi verdankt der Dom dieser Stadt (1066) seine in Constantinopel gearbeiteten Niello-Broncethüren, in deren vier Feldern die Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, Petri und Pauli prangen; andere schenkte er der Kirche S. Angelo auf dem Monte Gargano. Sein Sohn widmete eine dritte Schenkung dieser Art der Erlöserkirche in Atrani, während der Normannenfürst Robert Guiscard nach der Eroberung Salerno's (1077) die Kathedrale daselbst mit einer Erzthüre beschenkte, welche neben dem hl. Matthaeus die Bilder Roberts selbst und seiner Gattin, sowie das des Stifters der Kirche, des Protosebastos Landulf Botromilas, darstellt. Die Erzthüre von Montecassino hat nur Inschriften, welche die Besitzungen der Abtei aufzählen, aber sie stammt gleich allen den genannten Werken aus der Hauptstadt des Ostreiches[1].

[1] Vgl. Huillard-Bréholles Monuments de l'hist. des Normands dans le sud de l'Italie. Paris 1844. Schulz Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien. Lpz. 1840. Salazaro Studi sui monumenti della Italia meridionale t. I—II. Nap. 1872 sg. Vgl. auch Bayet l. c. p. 204. Alle diese Erzthüren verdienten eine neue photographische Publication.

Fast gleichzeitig ist das umfangreichste Werk dieser Art, welches die Byzantiner jener Epoche schufen, die berühmten Erzthüren von S. Paolo fuori le mura bei Rom, welche den Brand von 1823 überlebten, aber jetzt nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle Platz gefunden haben. Die Abtei liess 1070 diese Thüren durch Staurakios in Constantinopel ausführen; die Kosten trug der Graf Pantaleo von Amalfi. In den 54 Feldern dieser Thüren sind Scenen aus der heiligen Geschichte, Martyrer und Heilige dargestellt: aber hier waltet der statuarische, steife Zug vor. Die Gestalten haben bereits die verlängerten Dimensionen der echt byzantinischen Kunst, und kein Hauch echter Antike gibt ihnen frischeres Leben und Freiheit. So wenig befriedigend indes dies Werk in künstlerischer Hinsicht ist, so merkwürdig ist es in technischer. Die Darstellungen sind nicht in Basreliefs, sondern in aufgesetzter damascinirter Bronce gegeben. Der Contour wurde in den Boden des Metalls eingegraben und diese Gruben dann mit Silber und Goldfäden ausgefüllt; Köpfe, Hände und Füsse wurden in Email hergestellt[1].

Gold-schmiede-kunst und Email.

Dies Werk leitet uns zu der Goldschmiedekunst über, in welcher die byzantinischen Meister dieser Periode ihre grössten Triumphe feierten. Freilich ist Constantinopel selbst nunmehr des unermesslichen Reichthums an Schöpfungen dieses Kunstzweiges bar, der sich einst in seinen Mauern angesammelt hatte: Reliquiarien, Kronen, Thronsessel, Kirchen- und Zimmerschmuck, wie der im grossen Triclinium der Magnaura, wo unter der Regierung Theophils des Ikonoklasten goldene Bäume mit singenden Vögeln, goldene Löwen, die sich bewegten und brüllten, geschaffen wurden, — Wunder, über welche die Zeitgenossen[2] staunend berichten. All diese Herrlichkeit ging bei der unbarmherzigen Plünderung der Stadt durch die Latiner 1204 zu Grunde oder wurde nach dem Abendland verschleppt[3], so dass sich die Leistungen der Byzantiner auf diesem Gebiete nur aus den bei uns erhaltenen Schätzen beurteilen lassen. Dahin zählen die Besitzthümer des Schatzes von Venedig, vor allem die sogen. Pala d'oro der Marcuskirche, die allerdings das Werk verschiedener Zeiten ist und an der nicht bloss byzantinische Hände gearbeitet haben. Ihr Ursprung wird auf den Dogen Piero Orseolo (976—978) zurückgeführt, der in der That eine überaus schöne Altarvorsatztafel aus Gold und Silber von Constantinopel kommen liess. Indes kann nach Pasini's Untersuchung nur der obere, mit griechischen Inschriften versehene Theil der heutigen Pala d'oro als in Constantinopel für Orseolo gearbeitet angesehen werden[4]. Restaurationen derselben fanden 1105, 1209 und 1845 statt. Ein verwandtes Werk ist die Pala d'oro in der Stephanskirche von Caorla, der alten Kathedrale der venezianischen Lagunenorte, welche Caterina Cornaro auf ihrem Heimwege von Cypern mitbrachte und Caorla zum Andenken hinterliess[5]. Jünger ist die zu Zeiten des Kaisers Michael Dukas (1071—1078) gearbeitete

---

[1] Abgebildet bei D'AGINCOURT Sculpt. pl. 13—20.

[2] THEOPHAN. Chron., ed. Bonn. p. 793.

[3] Diese nach dem Occident gelangten Werke hat RIANT (Exuviae sacrae Constantinopolitanae. 2 voll. Genev. 1877) in höchst dankenswerther Weise zusammengestellt.

[4] Ueber die Pala d'oro und den Schatz von S. Marco in Venedig vgl. LABARTE l. c t. II u. III. JULIEN DURAND Trésor de l'église St-Marc. Paris 1862. A. PASINI Il tesoro di S. Marco. Ven. 1888; Guide de la basilique de St-Marc à Venise. Schio e Paris 1888. VELUDO La Pala d' oro di S. Marco. Ven. 1887. Dazu MOLINIER in Gaz. des beaux-arts XXXV 361. BARBIER DE MONTAULT in Rev. de l'art chrét. XXX 343.

[5] PASINI La Pala d' oro di Caorla. Ven. 1887 (Estr. dal giorn. La Difesa XX, No. 91 bis 93).

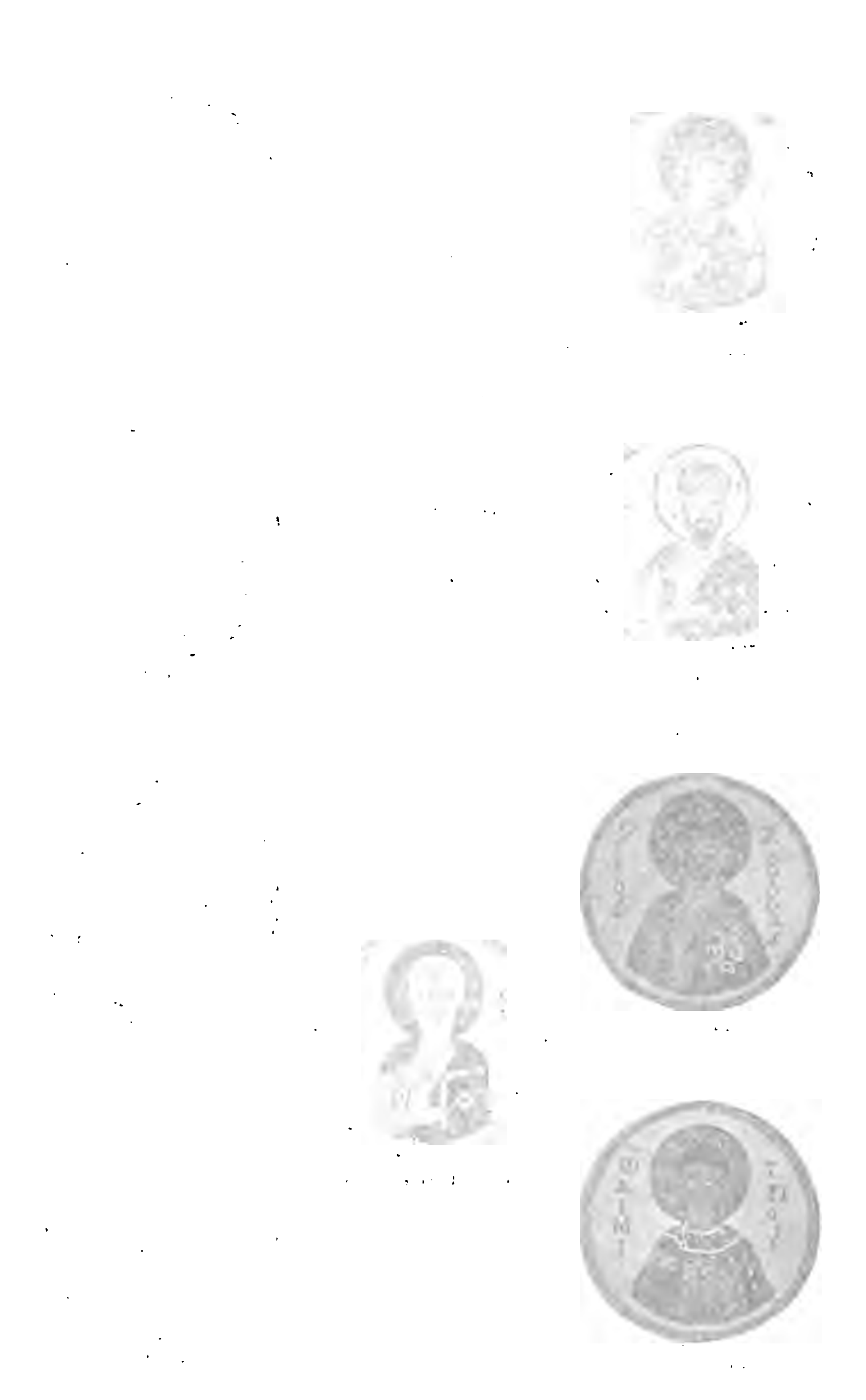
Stephanskrone in Buda-Pest. Aus der besten Zeit dieser Kunst stammt dagegen ein Werk, welches durch seine Inschriften als eine eigenhändige Schöpfung des Kaisers Constantin VII Porphyrogenitus und eines Kaisers Romanus (II [976]?) bezeichnet ist, die grosse Staurothek von Limburg an der Lahn, welche der Ritter Heinrich von Ulmen aus Constantinopel brachte und 1208 dem Frauenkloster zu Stuben an der Mosel schenkte [1]. Dieses Kreuzreliquiar besteht aus einer mit Schiebdeckel versehenen Lade. Die Kreuztafel selbst ist mit dem Bilde des thronenden Christus inmitten der zu je zwei in einem Felde geordneten Apostel, Johannes des Täufers, Mariae und der Erzengel Gabriel und Michael geschmückt. Die Figuren erinnern an das Elfenbein von Arras. Der Hauptreiz dieser Staurothek besteht in dem überaus kostbaren Schmuck an Perlen, Edelsteinen und Emaillen, mit dem die kaiserlichen Künstler Aussen- und Innenseiten derselben bedeckten.

Von dem ersten Auftreten des Emails in der altchristlichen Periode ist bereits oben S. 489 f. die Rede gewesen.

Die Frage, wann das Email in Constantinopel eingeführt wurde, lässt die neueste Forschung unentschieden. Den Charakter byzantinischer Kunsterzeugnisse des 4.—5. Jahrhunderts klar zu erkennen und sie nach Ländern und Völkern des Reiches zu sondern, ist rein unmöglich, und so bleibt dem Forscher nur der Weg der chronologischen Untersuchung offen. Es ist nicht unmöglich, dass die byzantinische Kunst lange vor Justinian, also vor der Mitte des 6. Jahrhunderts, das Email kannte, doch die hauptsächlichsten Werkstätten übten die Emaillirkunst nicht; bei der Beschreibung der ihnen unbekannten Emailtechnik sahen sich die Panegyriker zu rhetorischen Umschreibungen gezwungen. Kondakoff, dem wir diese Aeusserung entlehnen, führt dann als frühestes Beispiel byzantinischen Emails ein Lämmchen auf einem Elfenbeinbuchdeckel im Mailänder Dom [2] an. Als ältesten Beleg für denselben Kunstzweig als in Byzanz geübt hat man früher auf die Stelle des Liber pontificalis verwiesen, welche unter den Geschenken Kaiser Justins I (518 bis 527) an Papst Hormisdas eine Hängelampe aus *Elektron (Gabata electrina)* erwähnt; doch wollen Lasteyrie und Bucher unter diesem *Electron* nur eine Mischung aus Gold und Silber verstehen. Festern Boden erhält man mit den Mittheilungen des Paulus Silentiarius über den Justinianischen Altar der Hagia Sophia. Seit dem Bildersturm kommen kleine Brustbilder (Enkolpien) von Heiligen in Gebrauch. Mit der Regierung Basilius des Macedoniers nimmt die Fabrication von Email-Heiligenbildern und Email-Ornamenten einen noch grössern Aufschwung, um dann, wie es scheint, in der Zeit des Constantinus Porphyrogenitus ihren Höhepunkt zu erreichen. Jetzt wurden auch Schüsseln, Schalen, Geräthe des Hofes, Waffen und Zaumzeuge gleich allen kirchlichen Utensilien mit Email ausgelegt. Dass die Herstellung dieses Schmelzwerkes eine nur vom Hof ausgeübte Geheimkunst gewesen sei, wie Labarte angenommen, ist durchaus unwahrscheinlich. Gerade der Bildersturm hat offenbar die Juweliere nach dieser von dem Gesetze freigelassenen Seite künstlerischer Bethätigung getrieben. Was die Technik anbelangt, so hält Kondakoff dafür, dass zwischen dem 7.—9. Jahrhundert anfangs der

[1] Oefter publicirt, am besten von E. aus'm Weerth Das Siegeskreuz (die Bezeichnung ist unzutreffend) der byzantinischen Kaiser Constantin VII. u. s. f. Bonn 1866 (B. J. XLII 212). Die Inschriften bei Kraus Christl. Inschriften der Rheinlande II 314, wo die ältere Litteratur angegeben ist.

[2] Labarte l. c. pl. 6.



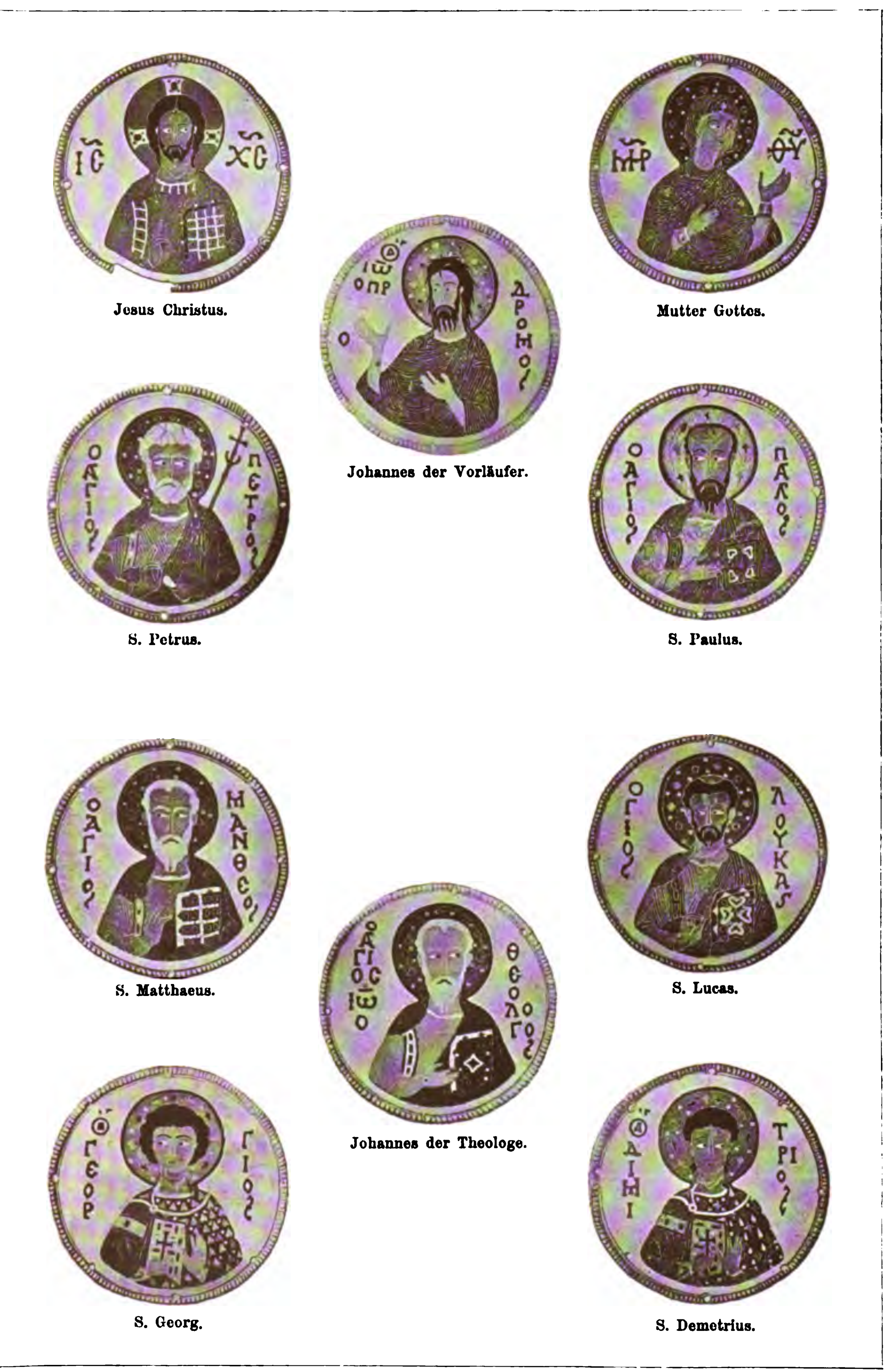


Fig. 443. **Byzantinische Zellenschmelze der Sammlung A. W. v. Swenigorodskoi.**
(Nach Schulz.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. I. S. 563.)

Zellenschmelz mit dem transluciden Email eng verbunden war. Als früheste Denkmäler des letztern nennt er das Paliotto (den Hochaltar) der Kirche S. Ambrogio in Mailand, die eiserne Krone in Monza, das Kreuz Hope's, das Muttergottesbild von Chachuli, zwei Evangelienbuchdeckel in der Bibliothek des Dogenpalastes und in S. Marco, gewisse Details der Nimben u. s. f. an der Pala d'oro zu Venedig, u. s. w. Ueberall finden wir da durchsichtige Töne, smaragdgrüne, türkisblaue, zimtbraune, solche mit purpurnem Schimmer. Zu Anfang des 10. Jahrhunderts erreicht die Emailkunst in Byzanz durch Aneignung aller Kunstgriffe in Farben und Tönen die höchste Ausbildung. Die hier zur Verwendung kommende Technik hat uns ein abendländischer Schriftsteller, der wahrscheinlich zu Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts lebende Mönch Theophilus, in seiner ‚Diversarum artium schedula' erhalten[1]. Sie ist im übrigen an der Hand der Monumente durch Kondakoff klar gelegt. Das Ergebniss der Untersuchung dieser Technik fasst dieser beste Kenner des Gegenstandes in den Worten zusammen: ‚In Uebereinstimmung mit dem Charakter des Zellenemails, das eine der decorativen Arten der Malerei darstellt, zeichnen auch ihre künstlerische Manier in besserer Zeit Prunkhaftigkeit, gesuchte wunderliche Linien und gemusterte Zeichnung menschlicher Figuren aus. Der Hauptmangel des Emailstils besteht darin, dass der Glanz der Goldstege auf dunkelm Grunde Schatten unmöglich macht und daher von einer Modellirung oder einem Relief der Figuren keine Rede sein kann; und andererseits entsteht durch Vermehrung der Stege eben jene schematische Schraffirung der Gewänder, die in Miniaturen ein Hauptmerkmal der byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts bildet. Dagegen besteht der eigentliche Werth byzantinischer Emails in ihrer ausserordentlich harmonischen Farbengebung und in der geradezu idealen Reinheit der Tinten.' Sehr bemerkenswerth ist die Einwirkung dieser Emails auf die Handschriftenillustration der macedonischen Epoche. Kondakoff will weniger die Ausführung der Zeichnung mit Farben oder zuweilen auch mit der Feder auf Goldgrund auf diesen Einfluss zurückführen, sondern betont mehr die Beeinflussung des allgemeinen Typus der Miniaturen des 10.—11. Jahrhunderts durch die Emailtechnik. ‚Begegnen wir da doch dem gleichen decorativen Gesammtcharakter in der Wiedergabe der Farbe ohne Modellirung auf Gewändern, einer conventionellen Schraffirung der Falten durch ein Netz von Goldlinien, welche als goldene Lichter die einfarbige Oberfläche beleben sollen. Ebenso finden wir die hellblaue Einfassung der Ornamente wieder, die als Nachahmung der Emailmanier gelten kann.'

Die Emails der Coll. Swenigorodskoi.

Zu den glänzendsten Erzeugnissen dieses Kunstzweiges gehören die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, also noch der Blütezeit der byzantinischen Emaillirkunst, angehörenden Schmelzwerke der Sammlung Alexander W. von Swenigorodskoi (S. Petersburg), welche einst den Schmuck einer nicht mehr existirenden Bildtafel (Ikone) des Erzengels Gabriel in der alten Kirche des Klosters Dshumati in Georgien bildeten. Ein Theil der hauptsächlich die Umrahmung dieser Ikone einst zierenden Medaillons ist jetzt verloren gegangen; erhalten sind die Medaillons Christi, der Muttergottes und Johannes des Täufers (die zusammen die sogen. Deesis bilden), der hll. Petrus und Paulus, die der Evangelisten und der hll. Georg, Demetrius und Theodor Tyron (vgl. Fig. 443). Der glückliche Eigenthümer dieser in ihrer Art einzig dastehenden Sammlung hat sich durch die bewunderungswürdige

[1] Herausgegeben von Ilg in Eitelbergers Quellenschriften VII (Wien 1874) S. 43 f.

Energie, die kein Opfer und keine Anstrengung scheuende Hingabe, mit der er unter den grössten Schwierigkeiten diese Emails im Kaukasus und dem fernsten Osten zusammenbrachte, und nicht minder durch die glanzvolle Publication derselben den Ruhm eines Kunstmäcens von feinstem Verständniss und seltener Opferwilligkeit gewonnen[1]. Das Medaillon mit dem Brustbild des Herrn kann als die merkwürdigste und im Detail feinste Wiedergabe des byzantinischen Christustypus angesprochen werden. ‚Es hält die Mitte zwischen dem ältern Typus, der bis zum 9. Jahrhundert der herrschende war, und dem der Mosaiken des 11.—12. Jahrhunderts, welch letztere die dichten, blonden Haare wiedergeben, von denen Johannes Damascenus und Nicephorus Callisti sprechen. Hier sehen wir die Haare des Herrn in Anlehnung an den antiken Schönheitstypus, der dunkle kastanienbraune Haare verlangt, und, den Regeln der Emaillirkunst der bessern Zeit entsprechend, fast schwarz; ebenso auch die Haare der übrigen männlichen Figuren. Die einzigen angenommenen Züge sind die welligen Haarcontouren und der Scheitel in der Mitte. Auch der auf heiligen Typen im 10. und 11. Jahrhundert vorhandene dünne Haarbüschel, der auf die Stirne fällt, ist auf dem Bilde Christi bewahrt. Der Tradition gemäss ist der Bart kurz und getheilt. Das Gesichtsoval, das einen reinern byzantinischen Typus als sicilianische Mosaiken zeigt, ist weniger länglich und in den Contouren weniger scharf. Das Haupt ruht auf breitem, antik-mächtigem Halse, der bei wohlgebildeter Büste und schmalen Schultern besonders anmuthig wirkt.‘ Was die Technik dieses wie der übrigen Medaillons der Sammlung betrifft, so bemerkt Kondakoff weiter, dass selbst die genaueste Zeichnung nicht im stande wäre, die ungewöhnliche Feinheit der Goldcloisons wiederzugeben, die den Hauptreiz der Emailmalerei bilden. ‚Wie dünnes Spinnengewebe nimmt sich die überaus feine Schraffirung aus, welche die Zeichnung weder bunt macht, noch sie zerstückelt. Durch den Glanz einer zarten, matten Beleuchtung belebt sie die tiefen Töne, und darin eben besteht die Bedeutung der Lichter im eigentlichen Sinn.‘ ‚Das bemerkenswerth warme, rosig angehauchte Incarnat des Erlösers ist mit schwach durchsichtigem Email ausgeführt und ergibt blassere Töne in der Mitte und einige dichtere zum Rande hin, wodurch eine gewisse Modellirung erzielt wird. Das Incarnat dieses Medaillons steht den Arbeiten der alten Kölner Schule am nächsten.‘

Textile Kunst. Auch in einem andern Zweige der Kunstindustrie hat Constantinopel jetzt die höchsten Erfolge aufzuweisen. Schon in den älteren Jahrhunderten der byzantinischen Kunst hatte sich namentlich seit der Einführung der Cultur des Seidenwurms in den Provinzen des Reiches die Fabrication gewirkter kostbarer Stoffe eingestellt, die nunmehr ihre Blütezeit erlebte[2]. In der

[1] Herr Staatsrath v. Swenigorodskoi hat seine Sammlung zuerst durch den leider früh verstorbenen Jos. Schulz (Der byzantinische Zellenschmelz. Frankf. a. M. 1890) beschreiben lassen, dann aber den Kunstfreunden dieselbe in der mit fürstlicher Pracht ausgestatteten Publication vorgelegt, welche unter dem Titel ‚Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung A. W. Swenigorodskoi‘ mit einem Texte N. Kondakoffs (Geschichte und Denkmäler des byzant. Emails) Frankf. 1889 bis 1892 gedruckt wurde. Der Illustrationsapparat und die typographische Ausstattung machen, auch abgesehen von dem Inhalt und dem höchst werthvollen Texte Kondakoffs, das Werk zu einer der glänzendsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts.

[2] Vgl. Labarte l. c. I [2] 415 s. Cahier et Martin in ‚Mélanges d'archéologie‘ und ‚Nouv. Mélanges‘. Riegl Textilkunst (in Buchers Gesch. d. techn. Künste III [Lpz. 1893] 358 f.). De Farcy's grosses Werk ‚La broderie du XI[e] siècle jusqu'à nos jours‘ (Angers 1890) bietet nur wenig Byzantinisches.

Hauptstadt war dieselbe ein kaiserliches Monopol, und es durften ohne Genehmigung die Producte derselben nicht ausgeführt werden. Diese als *imperiales* bezeichneten Wirkereien der kaiserlichen Manufacturen kamen als Geschenke des Hofes vielfach auch an abendländische Fürsten und Prälaten, andererseits betrieben die Kaufleute Venedigs und Amalfi's einen schon von Liutprand (Leg. c. 63) bezeugten lebhaften Schmuggelhandel mit denselben. Uebrigens war den in andere Provinzen, wie Thessalien, Griechenland, Cypern, eingerichteten Manufacturen der Vertrieb nach auswärts gestattet, und so



Fig. 444. Dalmatica Karls d. Gr. (Nach Didron Annales archéologiques.)

wurde das Abendland mit derartigen Stoffen überschwemmt, die uns zum guten Theil als Umhüllungen der Gebeine hoher Personen oder der Heiligenreliquien aus den Gräbern wiedergekehrt sind. Schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts hatte König Roger von Sicilien aus den Werkstätten Griechenlands Arbeiter nach Palermo gezogen, wo sich jetzt eine neue Schule von Seidenwirkern bildete, während jenseits des Meeres die Araber einen neuen Stil ausgebildet hatten, der sich indessen ebensogut wie die byzantinischen und die romanischen Formen in letzter Instanz aus der antiken Wurzel ab-

leiten lässt. In den Erzeugnissen dieser Schulen und der neupersisch-sassanidischen herrscht eine so grosse Uniformität, dass es, wo dieselben nicht durch Inschriften bezeichnet sind, oft schwer oder unmöglich ist zu sagen, ob sie byzantinisch, sicilianisch, spanisch, syrisch oder persisch sind. Der gleichmässige stilistische Charakter der uns aus der Zeit bis zum 12. Jahrhundert erhaltenen Stoffreste lässt darauf schliessen, dass die Fortschritte der Araber in Syrien zunächst keine Veränderung in der Fabrication und Ornamentik der westasiatischen Seidenstoffe bedingt haben. Nur das Vorhandensein christlicher Embleme kann mit Bestimmtheit byzantinischen oder palermitanischen Ursprung verbürgen. Da vom 12. Jahrhundert ab die meisten Wirkereien arabische Inschriften bieten, lässt sich annehmen, dass die saracenische Fabrication von da an die Oberhand gewinnt, wie denn auch die Normannenkönige in Sicilien saracenische Arbeiter verwendeten. Der Verlust der asiatischen Provinzen scheint Byzanz der Mittel und Voraussetzungen seiner Seidenwirkerei beraubt zu haben, so dass von dieser Zeit ab byzantinische Stoffe wol nur mehr selten bei uns eingeführt worden sind. Um dieselbe Zeit vollzog sich allmählich die Verdrängung der Wirkerei aus der Gewandverzierung und die Bevorzugung der im Abendland von jeher stärker betriebenen Stickerei, welche sich in der Renaissance zu der wichtigsten Textilkunst erhob.



Fig. 445. Byzantinischer Stoff in Bamberg. (Nach Mélanges d'archéologie.)

Die beiden merkwürdigsten Denkmäler byzantinischer Seidenwirkerei, welche der Occident besitzt, sind die sogen. Dalmatica Karls d. Gr. in S. Peter zu Rom und ein Stoffrest in Bamberg. Erstere (Fig. 444), welche auf der Vorderseite den auf der Iris triumphirenden Christus inmitten von 54 Engeln und Heiligen, auf den Schulterstücken die Einsetzung des Abendmahls, auf der Rückseite die Verklärung des Herrn und griechische Inschriften zeigt, stimmt zu den Malereien der Byzantiner aus dem 10.—11. Jahrhundert[1]. Das zweite Denkmal (Fig. 445), einen reitenden Kaiser zwischen zwei ihm Krone und Helm bringenden Frauen darstellend, fand sich im Grabe des Bischofs Gunthar von Bamberg (1057 bis 1065). Auf jener ist Christus als *Rex gloriae* noch bartlos, nur in der

[1] Vgl. DIDRON Ann. archéol. I 286 s.

Abendmahlsscene bärtig geschildert; hier erscheinen die Figuren bei aller Pracht der Costümirung steif und linkisch.

Keramik, Glasfabrication.

Auch die Keramik und Glasfabrication soll nach Theophilus in Byzanz geblüht haben. Die Zerstörungen, welche die Stadt betrafen, mussten gerade für die Erzeugnisse dieser Industrie verderblich sein. Labarte nimmt zwar an, dass manche für venetianisch gehaltenen Gläser oder für hispano-arabisch erklärte Fayencen auf byzantinischen Ursprung zurückzuführen sind. Indessen dürfte es schwer sein, dafür Gewissheit zu gewinnen. In den zu Moscheen umgewandelten byzantinischen Kirchen finden sich Bodenbeläge von Fayence, die von vorzüglicher Technik und wunderbaren Farben sind: türkische Fabricate, welche sich zum Theil vielleicht an byzantinische Vorbilder anlehnen.

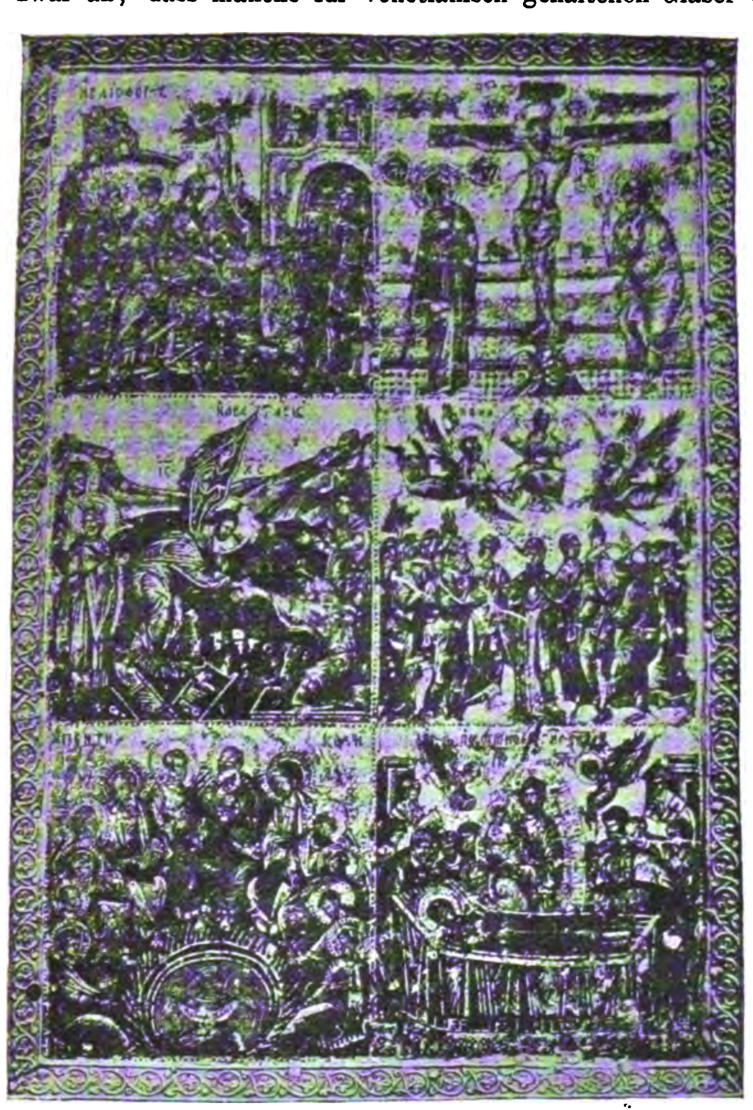


Fig. 446. Musivische Tafel der Opera del Duomo in Florenz.

Mosaik.

Das Mosaik fand auch in dieser Epoche in Byzanz eifrige Pflege. Das Oratorium des Erlösers, welches Basilius der Macedonier neben seinem Palast errichten liess, bot am Gewölbe und in der Apsis grosse und nach den uns erhaltenen Beschreibungen des Photius und des Constantinus Porphyrogenitus sehr wirkungsvolle musivische Gemälde Christi und der Jungfrau. Diese Werke sind jetzt zerstört. Vielleicht gehören die schon erwähnten Mosaiken der Sophienkirche in diese Zeit. In Livadia besitzt das zwischen 920—974 gegründete Kloster des hl. Lucas Mosaiken, deren Entstehungszeit vorläufig nicht festgestellt ist. Andere, aus dem 13. Jahr-

hundert, werden in Nicäa angegeben[1]. Auch bürgerliche Gebäude wurden jetzt mit Mosaiken geschmückt; Manuel Komnenos (1143—1180) liess in dem Blachernenpalast seine Feldzüge gegen die Barbaren darstellen. Von Fresken hat Bayet (p. 147) nichts mehr aus dieser Epoche vorgefunden. In Kappadocien hat Texier deren in einer Kapelle zu Urgub aufgewiesen. Doch kann nicht zweifelhaft sein, dass auch Wandmalereien vielfach hergestellt wurden, wie das von S. Nikon berichtet wird, der um 966 bei Sparta eine Kirche mit angeblich überaus schönen Fresken ausmalen liess.

Von Tafelgemälden werden manche der uns auf dem Berg Athos, in Sicilien und im Museo Cristiano des Vatican erhaltenen Bilder den Byzantinern des 11.—12. Jahrhunderts zugeeignet. Mit Recht betont indessen Bayet (p. 147), dass die chronologische Fixirung dieser Bilder höchst ungewiss ist; hat man doch auf einem derselben ein byzantinisch behandeltes Dürersches Motiv constatirt. Unter diesen byzantinischen Tafelbildern sind die dem hl. Lucas zugeschriebenen Madonnen die bekanntesten. Einzelne dieser Bilder, wie das in S. Maria Maggiore[2], sind durch eine gewisse Anmuth des Typus und durch geschickte Behandlung der Gewandung beachtenswerth. Das gilt auch von der berühmten ‚Nikopea‘ (der siegreichen Madonna), welche die Venetianer den Griechen 1203 in einer Schlacht abgenommen haben wollen und die sich jetzt in S. Marco befindet.

Grosse Erfolge hat die byzantinische Kunst dieser Epoche dann weiter in jenen kleinen musivischen Gemälden erzielt, die mit überaus feinen Glas- und Steinwürfeln auf Wachsgrund erzeugt wurden. Odobesco hat in seinen Notizen über die Athosklöster einige dieser Bilder aufgeführt[3], andere wurden von Julien Durand, Didron und Bayet[4] verzeichnet. Unter den letzteren befinden sich zwei Tafeln mit der Transfiguration und der Verkündigung[5]. Beide haben grosse Verwandtschaft mit dem hervorragendsten Denkmal dieser Gattung, den beiden Tafeln der Opera del Duomo in Florenz, welche Gori und Rumohr zuerst besprochen und die ich kürzlich publicirt habe (vgl. Fig. 446)[6]. Diese Täfelchen, welche vermuthlich auf Hausaltären aufgestellt wurden, zeichnen sich durch eine ausserordentliche Feinheit der Technik, durch Correctheit der Zeichnung und dramatische Belebung der Composition aus. Nach jeder Hinsicht dürfen sie zu denjenigen Werken gerechnet werden, welche uns von dem künstlerischen Vermögen der Byzantiner die vortheilhafteste Vorstellung vermitteln. Gori setzt sie ins 10. Jahrhundert, Rumohr hält sie für nicht viel jünger, worin man ihm beistimmen wird. Inhaltlich gehören diese Tafeln zu den Bildercyklen, wie sie in jener Zeit hauptsächlich auf den Thüren der Kirchen angebracht sind. Die hier veranschaulichten Scenen sind die Verkündigung, die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Taufe Christi im Jordan, die Verklärung auf Tabor, die Auferweckung des Lazarus, die Palmtragung, die Kreuzigung, Christus in der Vorhölle, Christi Himmelfahrt, das Pfingstfest und der Tod der Gottesgebärerin.

Miniaturen der Blütezeit.

Was uns aber den innern Werth und den Charakter jener Epoche des Byzantinismus weitaus am besten kennen lehrt, sind die Miniaturen. Wir haben oben (S. 453) gesehen, wie Kondakoff, im Gegensatz zu den älteren

[1] Bayet l. c. p. 145.
[2] Garrucci tav. 107.
[3] Didron. Ann. archéol. XXVII 262.
[4] Durand Trésor de St-Marc p. 48. — Bayet l. c. p. 150.
[5] Bayet l. c. Fig. 44. 46.
[6] Gori Mon. Basil. Bapt. Flor. p. 23, tab. 4[4]. — Rumohr Italienische Forschungen I 304 f. — Kraus in Zeitschrift für christl. Kunst IV (1891) 202 f., Taf. 8. 9.

Beurteilern, dieses ,zweite goldene Zeitalter' der byzantinischen Kunst und insbesondere der Buchmalerei beurteilt; es ist auch schon ebenda von dem Punkte die Rede gewesen, wo wir seiner Ansicht nicht beipflichten können.

Die bestimmenden Elemente dieser Kunst sind einerseits die innere Erfrischung des Volksgeistes, wie sie nach dem Unterliegen des Ikonoklasmus unter der Herrschaft der thatkräftigen Macedonier sich kundgibt, andererseits das bewusste und auf allen Gebieten uns entgegentretende Zurückgehen auf die



Fig. 447. David als Hirte. (Aus dem Psalter 139 in Paris.)

Antike. Poesie und bildende Kunst zeigen auch hier übereinstimmende Tendenzen. Die Frage ist nur, bis zu welchem Grade diese Aneignung der Antike gelungen ist. Kann von einem völligen Eingehen in den Geist derselben die Rede sein, wie in der Renaissance Italiens im 15. Jahrhundert? Oder war diese Aneignung nur eine äusserliche? Kondakoff nimmt offenbar das erstere an, indem er das, was früher (von Waagen, Labarte u. A.) als einfache Copie antiker Vorbilder angesehen wurde, als eigenste Schöpfung des

byzantinischen Geistes in Anspruch nimmt (II 30). Es handelt sich da speciell um die Miniaturen des kostbarsten Denkmals dieser Periode, des dem 10. Jahrhundert zugeschriebenen Psalters der Nationalbibliothek zu Paris (Gr. Nr. 139). Von den vierzehn grossen Bildern dieser Handschrift stellt das erste (welches auch in anderen Handschriften copirt ist: Barberin. 202; Vatican. Palat. 381) David als Hirten dar, wie er, mitten in einer classischen Landschaft sitzend, die Leier schlägt. Neben ihm sitzt die allegorische Gestalt der ‚Melodia'. Im rechten Vordergrund ruht ein den Berg Bethlehem darstellender halbnackter ‚Halbgott'; im Hintergrund sieht man eine Landschaft mit der Stadt Bethlehem, und eine Säule, hinter welcher ‚das Echo' hervorguckt. Man hat mit Recht gesagt, dass die Composition weit eher einer Theokritischen Idylle als einem biblischen Gemälde ähnle (Fig. 447). Noch bedeutender ist in ihrer Art die siebente Miniatur, die Erhöhung Davids. Der königliche Sänger steht, wie ein byzantinischer Kaiser gekleidet, auf einem Piedestal, zwischen den allegorischen Gestalten der Weisheit und der Prophetie. Das Arrangement erinnert an die Darstellung auf den Consulardiptychen. Alle Personen tragen einen einfachen Nimbus, auf dem des Sängers sitzt die Taube (Fig. 341). Ein drittes Gemälde von ausserordentlicher Schönheit ist das dreizehnte, Isaias zwischen der Allegorie der Nacht und dem Genius der Morgenröthe (*Ὄρθρος*), von welchem sich eine Copie im Cod. Vatic. 755 findet (Fig. 342). Die Carnation dieser Malereien hat den braunrothen Ton der alten Miniaturen und der pompejanischen Bilder, nur die Heiligenköpfe tragen bereits das grünliche Roth und die Leichenblässe der byzantinischen Malereien.

Sind diese Bilder der Inspiration des 10. Jahrhunderts zu verdanken? Sind sie Nachbildungen älterer Vorlagen? Kondakoff, welcher das erstere behauptet, muss zugeben, dass andere Fälle directer Nachbildung aus jener Zeit vorliegen (II 87). So geht der Job des Katharinenklosters auf den vaticanischen Virgil und den Oktateuch zurück. Dieselbe Beobachtung haben wir hinsichtlich der Elfenbeine gemacht. Gerade in dem siebenten Bilde des Cod. Paris 139, der Erhöhung Davids, glauben wir aber den schlagenden Beweis für das wirkliche Verhältniss des Künstlers zu der Antike zu finden (vgl. oben S. 453). Die beiden allegorischen Gestalten der Sophia und der Prophetia sind, wie die Nyx und der Orthros des neunzehnten Bildes, das Schönste, Freieste und Idealste, was aus der Hand eines byzantinischen Künstlers hervorgegangen ist. Aber diese Personificationen müssen antiken Vorlagen entlehnt sein. Wären sie einem völligen innern Eingehen der Zeit und des Künstlers auf die Empfindung der Antike zu verdanken, so müsste dieser Process innerer Aufnahme des antiken Gedankens und Wollens eine bedeutende künstlerische Individualität völlig durchdrungen haben. Alle seine Schöpfungen mussten davon Zeugniss geben. Das ist aber in dem Cod. Parisinus durchaus nicht der Fall. Schon gleich der zwischen den Allegorien der Weisheit und der Prophetie stehende David ist ein Beweis für das Gegentheil. Diese grämliche, wenig erfreuliche Gestalt ist das genaue Bild ihrer Zeit. Sie ist eigenste Arbeit des Künstlers des 10. Jahrhunderts; wo er nicht, wie für die Personificationen, antike Vorbilder hat, zollt er der Gegenwart seinen Tribut.

Verwandt mit dieser Handschrift ist der Psalter im Vatican (Reg. Christ. Nr. 1) und ein anderer ebendaselbst (Pal. Nr. 381). In die nämliche Kategorie setzt Kondakoff die Nachbildung des Cosmas Indicopleustes in der Laurentiana und die auf dem Sinai.

Neben dem Paris. 139 nimmt die Pariser Handschrift (Gr. Nr. 510) mit der für den Kaiser Basilius den Macedonier, also zwischen 867—886, gearbeiteten Illustration der Predigten des hl. Gregor von Nazianz die erste Stelle ein. Mit ihr beginnt die bis ins 12. Jahrhundert anhaltende Reihe der Gregor-Illustrationen. Die Technik ist hier sehr entwickelt, die Draperie geschickt behandelt; manche Motive und die Proportionen der Figuren bewahren noch den antiken Charakter. Aber in dem Uebermass luxu-



Fig. 448. Porträt des Kaisers Basilius II. (Miniatur aus dem Psalter Basilius' II.)

riöser Costüme, in dem friedlich ascetischen Ausdruck der Gesichter, in den ohne rechtes Verständniss für den Organismus des menschlichen Körpers gegebenen Bewegungen offenbart sich das dem Byzantinismus specifische Element (vgl. Fig. 450). In weit stärkerm Masse tritt die Antike wieder in dem Oktateuch des Vatican (Nr. 746) hervor, den Winogradski 1868 erst recht bekannt gemacht hat[1]. In dieselbe Kategorie gehört der aus der Auction

[1] Kondakoff II 75.

Borel an das British Museum gelangte Psalter[1]. Auch hier ist das Beste in den Reminiscenzen aus alter Zeit zu suchen. Profanen Vorbildern mögen die Personificationen der Flussgötter, des Schlafes, des Reichs Aegypten (mit der Mauerkrone), der Sonnengott auf seinem Viergespann entnommen sein, wäh-



Fig. 449. Der hl. Evangelist Lucas. Aus dem Codex Vat. graec. 1158.
(Nach Beissel, Vaticanische Miniaturen.)

rend die Jünglinge im Feuerofen, Lazarus, die Anbetung der Weisen unzweifelhaft auf altchristliche Vorlagen zurückgehen. Wie sehr das Formgefühl jetzt schon abgenommen, zeigen die hier auftretenden Teufelsfratzen

[1] Woltmann Geschichte der Malerei I 221. Proben aus Handschriften derselben Zeit und Richtung geben unsere Figuren 448 und 449.

bei der Versuchung des hl. Antonius und die Ausbiegung des Christuskörpers in der Kreuzigung.

Schon in den Illustrationen des Gregor von Nazianz tritt uns in der Schilderung des Lebens und Leidens der Heiligen ein lyrisch-sentimentaler Zug entgegen, der in der Ausmalung der Martyrologien, Legenden (Menäen



Fig. 450. Vision des Ezechiel. (Aus dem Codex der Reden des hl. Gregor von Nazianz.)

u. s. f.) seine Hauptnahrung fand. Es war die Zeit, in der Simeon Metaphrastes (unter Basilius II) sein ‚Leben der Heiligen' schrieb, das auch auf den Occident seinen Einfluss ausübte und dessen Bedeutung für die Ikonographie der Heiligen ausserordentlich ist. Unter demselben Kaiser Basilius II (976—1025) entstand das erste illustrirte Menologium, welches im 15. Jahr-

hundert von Constantinopel an Ludovico il Moro kam und später durch Paul V für die Vaticana erstanden wurde[1]. Es stellt die byzantinische Technik der Buchmalerei in ihrer höchsten Ausbildung dar und fixirt für alle späteren Jahrhunderte die Typen der byzantinischen Ikonographie. Wir besitzen nur etwa die Hälfte des ganzen Werkes, die auf die Monate September bis Februar treffenden Bilder des Kalenders; und deren sind nicht weniger als 430. Verschiedene Hände haben daran gearbeitet; es nennen sich die Künstler Pantaleon, Michael Blachernita, Simeon Blachernita, Michael der Jüngere, Minaeus, Nestor, Georg. Originalität und Frische der Composition würde man hier vergebens suchen. Die Darstellungen sind in Miniaturen umgesetzte Mosaiken mit der ganzen Steifheit, die dieser Technik anhaftet und die hier in kleinem Massstab den Eindruck trauriger Monotonie macht. Demnach entbehren die Typen jeden individuellen Charakters. Die oval geformten Gesichter tragen einen krankhaften Anstrich; die Physiognomien sind steif, ascetisch, doch mit einem ruhigen, entschlossenen Ausdruck. Der Blick ist auf die Seite gerichtet. Menschliche, milde Empfindungen werden nur trocken und süsslich wiedergegeben, aber in der Darstellung der Grausamkeit der Henker und der Wildheit entmenschter Tyrannen sind diese Maler sehr gewandt. Man sieht, woran dies Volk gewohnt war (Probe Fig. 451). Kondakoff (II 107) macht auf den eigenthümlichen Zug aufmerksam, durch den sich diese Miniaturen in der Behandlung der Gewandung von der antiken Sculptur unterscheiden. Hier pflegt die rechte Hand der Frauengestalten den Schleier von dem Gesichte wegzuziehen (der Gestus der sich ihrem Bräutigam zeigenden Braut); dort, in den byzantinischen Heiligenbildern, deckt sich die Frau das Gesicht zu (es ist der Gestus der *Sanctimonialis,* der sich dem Klosterleben Widmenden). Eine Reihe anderer Handschriften, welche Kondakoff (II 109 f.) aufzählt, bildet die Ergänzung und gewissermassen die Fortsetzung dieses Menologiums, an welches sich weiter die illustrirten Martyrologien (wie das des Simeon Metaphrastes im British Museum, Nr. 11870), die illustrirten Homilien und Evangelien anschliessen. Unter den letzteren nimmt das dem 11. Jahrhundert angehörende der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 74) die erste Stelle ein. Es bietet die echtesten Typen dieser von jetzt ab sinkenden Kunst, Typen, welche die Feierlichkeit in Haltung und Stellung der Figuren mit äusserster Trockenheit der Conception verbinden. Der byzantinische Stil erreicht hier, selbst nach Kondakoffs (II 138) Geständniss, eine Ausbildung nach der Seite der Difformität hin. ‚Die Personen sind zu lang, ihre Arme zu mager, ihre Gebärden und Bewegungen affectirt; eine leichenhafte Starre ist über das Ganze ausgebreitet.‘

Kondakoff selbst, wir heben das absichtlich hervor, charakterisirt anderwärts diesen ausgebildeten byzantinischen Typ also (II 9):

‚Unter den [von ihm geschilderten] Verhältnissen siecht die Kunst dahin, und ihre schönsten Ueberlieferungen arten aus. Der griechische Typus, der Erbe der edelsten attischen Race, mit seiner breiten, wenn auch nicht hohen Stirn, seinen fein gebogenen Brauen, seinen grossen und tief liegenden Augen, seinem zwar breit geschnittenen, aber feinen Munde, kurz, seiner ganzen schönen Entwicklung der oberen Gesichtstheile: dieser Typus ändert seinen Charakter und gewinnt ganz neue Züge, die der Kunst dieser Epoche einen eigenen

[1] Der Cardinal Albani hat das Werk mit den Abbildungen reproducirt in seinem ‚Menologium Graecorum iussu Basilii imperatoris graece olim editum‘. 3 voll. Urbini 1727.

Stempel aufdrücken. Ein hoher, schlecht proportionirter Wuchs, über alles Mass lange Hände und Füsse, eine starke Magerkeit, die ein breites, fest gebautes Knochengerüste verräth, ein kleiner, auf einem langen und magern Halse aufsitzender Kopf, eine sehr breite, aber zu kurze Stirn: das sind die wesentlichen Züge dieses neuen Typus. Das Stirnbein liegt dicht auf den Augen, die zu weit auseinander stehen und zu tief liegen. Die Strenge des

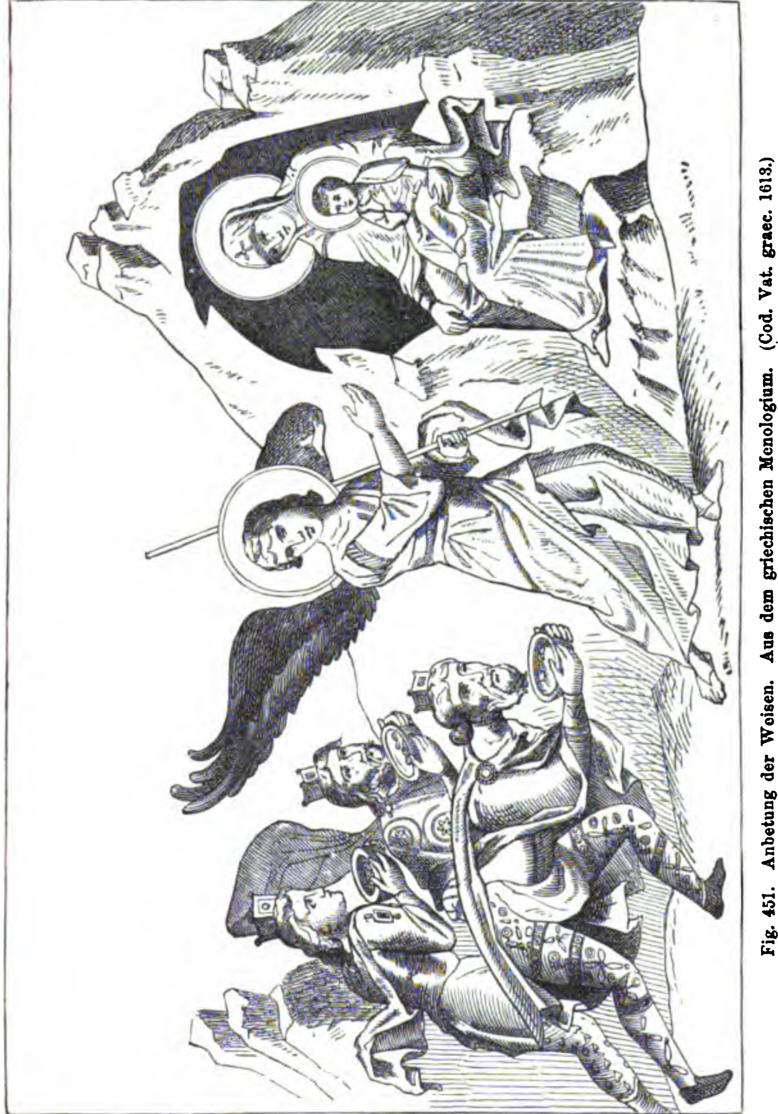


Fig. 451. Anbetung der Weisen. Aus dem griechischen Menologium. (Cod. Vat. graec. 1613.)

Blickes wird durch eine charakteristische Brechung über der Nase gemehrt. Bei jungen Männern und Frauen bemerkt man das Zusammenwachsen der Augenbrauen — ein den kaukasischen Stämmen, besonders den Georgiern und Armeniern, eigener Zug; diese Völker stellten ein starkes Contingent zu der byzantinischen Aristokratie der Zeit. Die Nase, lang, fein, gerade stehend, zuweilen am Ende aufgestülpt (ein den Armeniern und Persern eigenes De-

tail), hängt sozusagen über einem kleinen, zusammengekniffenen Mund. Das vorstehende, eckige Kinn deutet auf einen mürrischen und zänkischen Charakter. Aeltere Personen werden, ohne Zweifel absichtlich, zur Betonung einer streng ascetischen Lebensweise in übertriebener Magerkeit dargestellt.'

Dieser im allgemeinen unveränderliche, stereotype Typ hat allerdings manche localen Einflüsse über sich müssen ergehen lassen; er unterlag auch nicht selten sehr eigenthümlichen Invasionen eines keineswegs gesunden Naturalismus — Erscheinungen, die einerseits zu dem Verfall der Kunst mächtig beitrugen, andererseits in ihrer Gesammtheit doch die tiefe Kluft bezeichnen, welche den eigentlichen Byzantinismus von der antiken und altchristlichen Kunst trennt.

Von diesem Verfall, wie er sich bereits zu Ende des 11. Jahrhunderts einstellte, gibt der für den Kaiser Nikephoros Botoniates (1078—1081) geschriebene Pariser Chrysostomus Zeugniss. Man kann nur mit Leidwesen auf diese ausgestopften Puppen sehen, welche den in übermenschlicher Grösse dargestellten Alleinherrscher umgeben (vgl. Fig. 452).

Immerhin offenbart sich auch in diesen Typen noch eine doppelte Richtung der Geister. Die Gestalten der Krieger, die dem Leben entnommen sind, erscheinen freier und frischer behandelt: in ihnen offenbart sich der letzte Rest antiker Nachklänge. Die Heiligenfiguren sind durch die von der Kirche geübte Aufsicht hieratisch fester gestellt, gebunden: sie müssen, wohl oder übel, das ascetische Ideal des damaligen Mönchthums widerspiegeln.

Eine Reihe von Illustrationen, wie die der Klimax (der geistlichen Leiter) des Joh. Climacus, sind durch ihre ausgesprochene Neigung zur Allegorie und Personification bemerkenswerth[1]; in fast allen ist die Ornamentation der Initialen, Bordüren überaus reich: hierhin rettet sich das Beste und Köstlichste, was die Phantasie dieser Jahrhunderte noch besitzt und was in der hieratischen Malerei keine Aussprache mehr finden darf[2].

Weniger bedeutend sind die Leistungen dieser Epoche auf dem Gebiete der Architektur. Auch hier waltet die decorative Richtung vor. Das Glänzendste, was die profane Baukunst jetzt aufzuweisen hatte, war der Umbau und die innere Decoration des von Constantin erbauten, von Justinian erweiterten kaiserlichen Palastes. Theophilus, der letzte der bilderstürmenden Kaiser, dann Basilius der Macedonier schufen dieses Palatium zu einem Gebäude um, dessen von Gold und kostbaren Steinen schimmernde Innenräume uns in den Beschreibungen des 10. Jahrhunderts wie ein Traum aus Tausend und eine Nacht anmuthen. Gleichwol verliessen die Kaiser später diesen Palast, um sich in den Blachernen eine neue, gegen Strassenmeuter besser gesicherte Residenz zu erbauen. Benjamin von Tudela, der 1173 in Constantinopel verweilte, hat uns auch von diesem neuen Palatium eine Schilderung hinterlassen. Ein dritter Palast wird unter der Bezeichnung Bryos als Schöpfung des Kaisers Theophilos erwähnt, der hier die Einwirkungen syrisch-arabischer Architektur platzgreifen liess.

Die kirchliche Baukunst verzichtete in dieser Zeit sozusagen gänzlich auf die Verwendung des basilikalen Schemas des Abendlandes. Man

---

[1] Kondakoff II 132 f.

[2] Für diesen ganzen Gegenstand wie insbesondere für die in Paris bewahrten Handschriften mit byzantinischen Miniaturen muss jetzt verwiesen werden auf Henri Bordier Description des peintures et autres ornaments contenus dans les manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1883.

blieb bei dem Central- und Kuppelbau stehen, so wie ihn das justinianische Zeitalter geschaffen hatte; nur insofern stellt sich eine Weiterentwicklung dar, als man darauf bedacht war, die schwerfällige und wenig elegante äussere Physiognomie der Kirchen leichter und malerischer zu gestalten.



Fig. 452. Kaiser Nikephoros Botoniates. (Aus dem Johannes Chrysostomos Paris.)

Man erreicht das dadurch, dass man die Kuppel höher in die Lüfte steigen lässt und einen cylindrischen Tambour zwischen sie und die sie tragenden Bogen setzt. Selbstverständlich erfahren dann weiter die Aussenseiten dieses Tambours eine decorative Behandlung, bei der sich eine grosse Geschicklichkeit in der Verwendung farbiger und verschieden bearbeiteter Backsteine

zeigt. Dieser Richtung gehört eine grosse Zahl der jetzt in Constantinopel und in den Provinzen zahlreich entstandenen Kirchen an; als Repräsentanten derselben können die unter Leo dem Philosophen und Constantinus Porphyrogenitus erbaute Theotokoskirche in Constantinopel, die des Pantokrator (jetzt Moschee Kilissa-Dschami, im 12. Jahrhundert durch Irene, Gemahlin Johannes Comnenus', errichtet), in Saloniki die Apostelkirche, die 1012 gegründete Eliaskirche und die 1028 geweihte Marienkirche gelten. Unter den letzteren ist die Apostelkirche, welche Texier[1] dem 7. Jahrhundert zuschreibt, während Bayet[2] sie dem 10.—11. Jahrhundert zurückgibt, die bedeutendste.

III.

Die byzantinische Kunst nach den Kreuzzügen.

Das Zeitalter der Kreuzzüge versetzte Byzanz und seiner Kunst den ersten tödtlichen Streich. Das Schisma, welches Michael Caerularius zu einem definitiven gemacht, kam Morgen- wie Abendländern erst seit den Kreuzzügen zum vollen Bewusstsein; es trug nicht wenig bei, um die kreuzfahrenden Lateiner den Griechen als Feinde ihres Reiches erscheinen zu lassen. In der That haben die Kreuzzüge die Desorganisation des Ostreiches auf allen Punkten beschleunigt; auf keinem konnte Byzanz sich rühmen, durch diese Unternehmungen etwas gewonnen zu haben. Das gilt auch von der Kunst. Die Franken brachten nach Palästina ihre heimische Architektur mit; zur Ausschmückung ihrer Bauten wurden freilich Griechen verwendet, wie die 1169 von Ephrem ausgeführten Mosaiken der Nativitätskirche in Bethlehem zeigen. Auch auf anderen Gebieten verräth sich der Einfluss der Lateiner.

Lateinische Einflüsse.

Es entstehen lateinische Kunstwerke hinten im Orient; an anderen beobachtet man ein Zusammenwirken fränkischer und griechischer Künstler, wie bei dem

Psalter der Melisenda.

Psalter der Melisenda, der Tochter König Balduins II und Gemahlin Folco's von Jerusalem (1131—1141), wo byzantinische Miniaturen (mit dem lateinischen Namen des Urhebers: *Basilius me fecit*) und lateinische Initialen und Bilder nebeneinander stehen. Dieselbe Zusammenstellung bieten die Buchdeckel des Melisenda-Psalters, zwei Elfenbeinplatten, wo lateinische Inschriften die angeblich griechischen oder griechischen Originalien abgesehenen Medaillons begleiten (Fig. 453 u. 454)[3]. Zu einer innern Durchdringung beider Culturen ist es aber nicht gekommen; dazu war der Contact zu kurz und zu feindlich. Die Ereignisse von 1204 zerschnitten das letzte Band, das Byzantiner und Abendländer noch verknüpfte. Die Zerstörung des byzantinischen Reiches durch die Venetianer war der erste grosse Fehler, den die Republik des hl. Marcus beging: es fiel der Pufferstaat weg, der Europa von den Türken trennte. Die Einnahme Constantinopels durch die Franken 1204 war der Untergang der oströmischen Cultur und ihrer Kunst. Es ist beschämend, zu lesen, welche Verwüstung die ‚Kreuzfahrer' in der Hagia Sophia und allenthalben anrichteten. Der Altar der Sophienkirche, ihr Ambon, die Ikonostase wurden ihres Goldes

---

[1] Arch. byz. p. 161.

[2] L. c. p. 140.

[3] Das ist wenigstens die von Bayet (p. 226) getheilte Annahme Cahiers (Nouv. Mél., Paris 1874, Ivoires etc. p. 1 ss., pl. 1 u. 2), wozu ich freilich bemerken muss, dass mir dieses Elfenbeinschnitzwerk auch in seinen Sculpturen einen eher lateinischen als byzantinischen Eindruck macht. Die erste Seite stellt David und Allegorien aus der Psychomachie des Prudentius dar; die zweite die Werke der Barmherzigkeit. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Byzantiner des 12. Jahrhunderts sich an den lateinischen Hymnendichter des 5. Jahrhunderts sollten angelehnt haben.

beraubt und zerschlagen, die Kaisergräber in der Apostelkirche aufgerissen und geplündert, die Broncestatuen wanderten in die Münze. Wol konnte Nicetas Choniata, der diese Dinge beschrieben, die ehemalige Königin der Städte einem ihrer Kinder beraubten, nun in schmutzige Lumpen gehüllten Bettelweibe vergleichen. Das 1261 durch Michael Palaeologus aus Trapezunt nach Constantinopel zurückgebrachte Kaiserthum führte bei der Desorganisation aller Verwaltungszweige und der Provinzen, unter der beständigen Bedrohung durch den türkischen Erbfeind, nur mehr eine klägliche Existenz. Für die Erhaltung der Hagia Sophia und der grossen Paläste fand sich kein Geld mehr. Den traurigen Zerfall der Denkmäler constatirten abendländische Reisende, welche im 15. Jahrhundert Constantinopel besuchten: Ruy Gonzales de Clavijo, der 1403 als Gesandter Castiliens dahin kam, und der Florentiner Bondelmonti, der 1422 voll Schmerz den Ruin der Sophienkirche beschrieb. Immerhin fanden die Türken 1453 noch zahlreiche herrliche Kirchen, die sie in Moscheen verwandelten, Tausende von Statuen, Bildern, Mosaiken, an denen sie ihre Zerstörungswuth bethätigen durften. Der Franzose Pierre Gilles (Gyllius), der um 1550 die Levante besuchte, stiess noch auf eine Menge kostbarer Reste des Alterthums und des Mittelalters. Heute sind auch die letzten Spuren derselben bis auf eine Anzahl von Kirchen verschwunden[1].

Tafelbilder des 14. u. 15. Jahrh.

In diesen zwei Jahrhunderten hat es nicht an kunstliebenden Kaisern gefehlt; aber die künstlerische Phantasie war erloschen, die Kunst war ausgelebt. Von dem abstossenden Zustand ihrer Erstarrung geben Miniaturen wie diejenigen, welche Manuel Palaeologus in dem jetzt im Louvre bewahrten Codex des Areopagiten (1408), einer Handschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts mit der Darstellung des Kaisers Johannes Kantakuzenus[2], schaffen liess, beredtes Zeugniss. Die einzigen nennenswerthen Anregungen empfing, wie das auch Springer anerkennt[3], die Kunst noch aus den Händen der Kirche; so konnte die monumentale Malerei sowol in den zahlreichen Kirchen Constantinopels und des Reiches als auch in der Tafelmalerei einen gewissen Aufschwung erleben. Die Sammlung des Museo Cristiano im Vatican besitzt eine Anzahl hierher gehöriger Tafelbilder, unter denen des Emmanuel Tzanfurnari Leben der syrischen Einsiedler zu nennen ist. Andere Meister werden auf Tafeln in Neapel, Florenz u. s. w. genannt[4]. Den Mittelpunkt dieser künstlerischen Bestrebungen bildeten aber die Klöster am Athosberge, in denen das griechische Mönchthum sich sozusagen eine letzte, befestigte Zuflucht geschaffen hatte, welche auch von den Türken respectirt wurde und die sich bis auf die Gegenwart erhielt[5].

Die Athosklöster.

Der Athos (ὁ Ἄθως, auch τὸ ἅγιον ὄρος, der heilige Berg) ist seit dem 9. Jahrhundert von Mönchen besiedelt. Sein ehrwürdigstes Kloster ist die

[1] Petri Gyllii (1490—1555) De topographia Constant. et de illius antiquitatibus libri IV. Lugd. 1561. — Den Bericht des Ruy Gonzales übersetzte Prosper Mérimée in Daly's Rev. d'archit. vol. II.

[2] Bayet p. 233, Fig. 78.

[3] Grundz. II [3] 144.

[4] Vgl. d'Agincourt V, pl. 82. 92. 93. 111.

[5] Vgl. über die Athosklöster und ihre Kunst Didron Ann. archéol. (an zahlreichen Stellen, besonders tt. IV. V. XX s. XXIII s. XXVII s.). Papéty in ‚Rev. des Deux Mondes' 1847. Miller Archives des Missions t. II, und ‚Correspondant' 1866. Langlois Le Mont Athos. Paris 1867. A. Proust Tours du monde. 1860. Melchior de Vogüé Syrie, Palestine, Mont Athos. Paris 1876; [2] 1887. Neyrat L'Athos. Paris 1884. Duchesne et Bayet Mémoire sur une Mission au Mont Athos. Paris 1876. Bayet L'art byzantin p. 240 s.

Am vollständigsten und besten jetzt Heinr. Brockhaus Die Kunst in den Athos-Klöstern. Lpz. 1891.

Lawra (Λαύρα), welche 963 durch den hl. Athanasios gegründet wurde und neben welcher Iwiron (Ἰβήρων, 976 gegr.), Watopädi (Βατοπαῖδι, nach 972 gegr.), Xerapotamu (unter Kaiser Romanos III, 1028—1034, gestiftet) die ältesten und wichtigsten sind. Die Glanzzeit der Athosklöster fällt unter die Regierung der Palaeologen, von denen Andronikos II reiche Gaben an sie schenkte, Johannes Kantakuzenus sich selbst nach Watopädi zurückzog. Mohammed II bestätigte die Mönche in ihren Privilegien. Der Zeit der Palaeologen und dem 15. und 16. Jahrhundert gehört auch die Mehrzahl der in den Athosklöstern und ihren Kirchen erhaltenen Malereien, Handschriften u. s. f. an; indessen finden sich auch Handschriften und einzelne Erzeugnisse des Kunsthandwerkes aus früherer Zeit, besonders dem 11. und 12. Jahrhundert, bis hinauf ins 10. und 9. Jahrhundert. Die Kirchen sind durchschnittlich nicht sehr alt; am ältesten sind das Protaton zu Karyäs (schon im 10. Jahrhundert erweitert, zwischen 1282—1328 wiederhergestellt) und die Klosterkirche zu Watopädi, die vielleicht auch noch, wenigstens in ihrer ersten Gründung, auf die Zeit des hl. Athanasios (10. Jahrhundert) hinaufgeht, 1280 geplündert und dann wieder erneuert wurde. Eine Kapelle der Lawra wurde, wie inschriftlich bezeugt ist, 1360 neu bemalt. Die Datirung der Malereien sichert das Bestehen dreier grosser Kirchen im 16. Jahrhundert: der von Lawra (1535), von Kutlumusi (1540) und Xenophontos (1545). Für die Ausmalung dieser Kirchen können die Nikolauskapelle der Lawra, die Kirche zu Dochiariu, deren Schema Brockhaus[1] bietet, als typisch bezeichnet werden (vgl. Fig. 455).

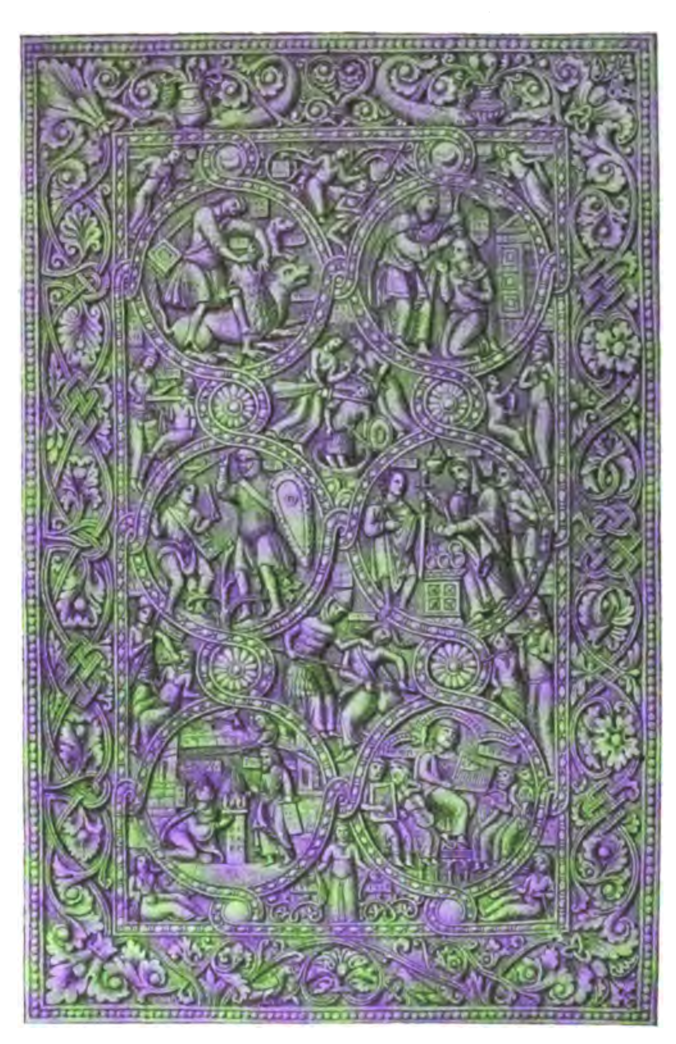


Fig. 453. Elfenbeinplatte von dem Psalter der Königin Melisenda. (Nach Nouveaux Mélanges d'archéologie.)

[1] A. a. O. S. 70, Taf. 10—16.

In diesen Malereien vollzieht sich die letzte Entwicklung der byzantinischen Ikonographie. Eine namhafte Anzahl neuer Sujets aus der Martyrer- und Heiligengeschichte, Darstellungen der Synoden, vor allem die jetzt beliebte ‚heilige oder göttliche Liturgie' und das Weltgericht treten zu den früher beliebten und überlieferten. Jene begegnet uns wol ein halbes Dutzend mal in diesen Wandmalereien (vgl. Fig. 455), und kein ausschliesslicher Besitz der byzantinischen Ikonographie, ist sie doch in dieser zu besonderer Beliebtheit gelangt. Wir werden später sehen, wie diese Darstellung des heiligen Opfers im Jenseits für die höchste Leistung der christlichen Kunst, für Raffaels Disputa, Bedeutung gewinnen sollte (vgl. Fig. 456)[1].



Fig. 454. Elfenbeinplatte von dem Psalter der Königin Melisenda. (Nach Nouveaux Mélanges d'archéologie.)

Ein zweiter dieser Athoskunst inhärirender Zug ist die Manie, alle erreichbaren Winkel und Ecken der Kirchen mit diesen Bildern zu übersäen; es ist, als ob die unglaubliche Häufung derselben, die Uebersättigung des Auges den Mangel an Leben und Bewegung ausgleichen sollte[2]. Vor allem aber bemerkt man als dritte Eigenthümlichkeit die absolute Uniformität dieser Compositionen, die viele Jahrhunderte hindurch und heute noch sich in derselben Weise wiederholen. Es erhebt sich die Frage, wie die bis ins einzelne sich gleich bleibende Ausführung zu erklären, und die weitere, wann jener Kanon

[1] Ueber die ‚göttliche Liturgie' vgl. das Malerbuch vom Berge Athos § 360. Weiter Didron Ann. archéol. V 154; X 1; XIX 156; XXII 39. 191; XXIV 182. Brockhaus a. a. O. S. 50. 51. 62. 63. 70. 71. 103. 155. 163. 273. 277. 279. 282. 284. Dobbert im Repert. für Kunstwissenschaft XV 523.

[2] Dass auch hier noch einzelne, namentlich ältere Werke sich durch eine grosse und edle Auffassung auszeichnen, zeigt die schöne, für die Werthschätzung des Byzantinismus bedeutsame Verkündigung des Mosaiks im Katholikon zu Watopädi, abgebildet bei Didron Ann. archéol. XXVII 225.

entstanden sei, durch welchen der byzantinischen Malerei diese erdrückende Fessel einer jede individuelle Inspiration aufhebenden Uniformität umgeworfen wurde.

Das Malerbuch vom Berge Athos.

Die erste dieser Fragen beantwortet sich aus der von Didron 1839 gemachten Entdeckung des sogenannten Malerbuches[1]. Einer der ausführenden Künstler verwies den französischen Archäologen selbst auf dieses bis dahin ungedruckte Werk, durch dessen Herausgabe und Uebersetzung wir eine der allerwichtigsten kunstgeschichtlichen Quellen kennen gelernt haben. In der Einleitung des im Original Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων überschriebenen Buches nennt sich der Mönch und Maler Dionysius aus Phuran-Agrapha als Autor. Derselbe stammte also aus dem heutigen Kreise Akarnanien und Aetolien. Seine Einleitung ist eine Widmung an die Gottesgebärerin. Dem Vorbilde des von ihm hochverehrten Meisters Manuel Panselinos aus Saloniki nachkommend und von dessen Bildern angeregt, will er der von ihm als Kind erlernten Kunst nützlich sein, indem er die Behandlung der Farben u. s. w., dann den Inhalt der zu malenden Gegenstände und die Art, wie sie gemalt werden sollen, auseinandersetzt. Demgemäss handelt das erste Buch von der Technik der Wand- und Tafelgemälde; das zweite zeigt, ‚wie man die Wunder des Alten Testamentes darstellt‘; das dritte, ‚wie die Feste des Herrn und die übrigen Thaten und Wunder Christi nach den heiligen Evangelien dargestellt werden‘; dazu kommen nach

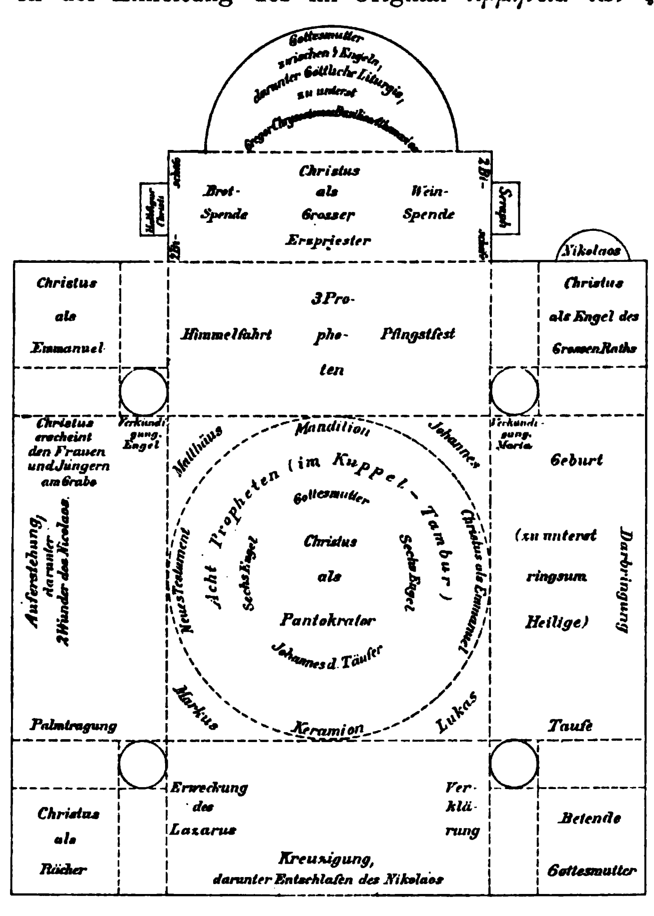


Fig. 455. Malereien in der Nikolauskapelle zu Lawra. (Nach Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern.)

[1] Die erste Ausgabe (mit der französischen Uebersetzung Paul Durands): Didron aîné, Manuel d'iconographie chrét. grecque et latine, erschien Paris 1845 (nach einer Abschrift des Originals vom Berge Athos publicirt); deutsch von Godehard Schäfer unter dem Titel: Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übersetzt u. s. f. Trier 1855. Eine Ausgabe des griechischen Originals unter dem Titel: Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων (Ἀθήν. 1853), erschien 1885 in zweiter Auflage durch Konstantinides. — Vgl. Brockhaus a. a. O. S. 151. Schnaase a. a. O. III 286. Bayet L'art byz. p. 253; Rev. archéol. 1884, 324 s. Lambros im ‚Παρνάσσος‘ 1881.

dem Leiden Jesu, den Parabeln, der Apokalypse die Feste der Muttergottes, ‚die Wunder vorzüglicher Heiligen‘, endlich die Anordnung der einzelnen Bilder in der Kirche.

Diese für die Kenntniss der spätbyzantinischen Kunst unschätzbare Quelle ist nun freilich seit 50 Jahren vielfach missverstanden und in ganz irreführender Weise zur Entscheidung einer Menge kunstgeschichtlicher und ikonographischer Fragen herangezogen worden.

Zunächst ist ihr Alter übertrieben worden. Der erste Herausgeber des ‚Malerbuchs‘ hatte die Entstehung desselben ins 15.—16. Jahrhundert gesetzt, obgleich man auf dem Athos vom 10.—11. Jahrhundert sprach. Man wollte sogar das Jahr 1458 als Datum der Abfassung fixiren. Andere wollten Dionysius ins 18. Jahrhundert versetzen; indessen ist eine der erhaltenen Handschriften vom Jahre 1630 datirt. Brockhaus entscheidet sich für die Zeit zwischen 1500 und 1630, dem eben erwähnten Datum einer der bis jetzt nachgewiesenen ältesten Handschriften, indem er hervorhebt, dass die Uebereinstimmung mit den vorhandenen Malereien für eine Entstehung nach 1300, diejenige mit einem Schriftstück des 16. Jahrhunderts und auch der Sprachcharakter für die Zeit nach 1500 sprechen. Panselinos soll nach ziemlich allgemeiner Annahme im 11. oder 12. Jahrhundert gelebt haben. Dionysius ist sein Zeitgenosse nicht gewesen. Die Frage ist nun vor allem: hat der Redactor dieses Handbuches ältere, vielleicht sehr alte Vorlagen benutzt, oder hat er nur das ikonographische Material und die Typen des 16.—17. Jahrhunderts im Auge gehabt?



Fig. 456. Die göttliche Liturgie. Fresco auf dem Athos. (Nach Didron.)

Eine eingehende Prüfung des hier vorliegenden Materials führt zu der Ueberzeugung, dass die in dem ‚Malerbuch‘ vorgeführten Sujets und Typen durchaus nicht alle der ältern byzantinischen Kunst angehören, dass ein Theil derselben erst in der jüngsten Entwicklungsphase derselben, dem ausgehenden Mittelalter bezw. dem 16. und 17. Jahrhundert, auftritt; ja es ist mir kein Zweifel, dass ein gutes Stück des Malerbuchs aus Materialien zusammengesetzt ist, welche aus Italien stammen und der Kunst der Renaissance, selbst der Spätrenaissance, entlehnt sind. Schon Richter und Bayet haben auf ita-

lienische Anleihen in Athos aufmerksam gemacht[1]. Theophanos von Cypern malte 1537 in der grossen Klosterkirche der Lawra den Kindermord nach einem Kupferstiche Marc Antons. In Zographu befinden sich Wandmalereien aus dem Jahre 1814, welche die Rubens'sche Kreuzabnahme und Raffaels Kreuztragung wiedergeben. Italienische Einflüsse bemerkte Bayet auch in den 1795 von dem Maler Nicephorus, der Venedig besucht hatte, ausgeführten Fresken in Iwiron. Auch sonst, ausserhalb des Athos, liegen Beispiele von Einschleppung italienischer Einflüsse in den Kunstbetrieb der Griechen in den letzten Jahrhunderten vor, wie das namentlich durch Lambros in Athen für den 1662 im Peloponnes geborenen, später in Venedig gebildeten Maler Panagiotis Doxaras nachgewiesen ist, dessen Hauptwerk die Ausmalung der S. Spiridionskirche auf Korfu ist. In einer Schrift über die Malerei zeigt sich dieser Grieche als glühender Verehrer der italienischen und selbst der französischen Meister.

Ich bin überzeugt, dass namentlich unteritalienische Malereien, vielleicht die grossen Cyklen von S. Angelo und Montecassino, das Material für manche Abschnitte des Malerbuches geliefert haben.

Es erhellt daraus, wie unkritisch das Verfahren Derjenigen ist, welche aus dem Auftreten gewisser Sujets in dem Malerbuch Schlüsse auf den byzantinischen Charakter oder Ursprung abendländischer Werke machen wollen. Es ist Zeit, dass mit dieser Beweisführung aufgeräumt werde.

Folgt daraus, dass Dionysius keinerlei ältere Vorlagen gehabt oder dass diesem ‚Malerbuch' nicht bereits in früheren Jahrhunderten ähnliche Versuche einer ‚Codificirung' vorausgingen?

Ich glaube das nicht. Für die monumentale Malerei besitzen wir aus der ältern Zeit freilich keinen directen Beweis für das Gegentheil, obgleich man in den Angaben einzelner Kirchenväter, wie des hl. Nilus, bereits dahin zielende Anweisungen erblicken kann. Dagegen besitzen wir aber für die Ausmalung eines Evangeliums bezw. einer Evangelienhandschrift des 9.—10. Jahrhunderts eine Zusammenstellung der in Betracht kommenden Sujets nebst gelegentlichen kurzen Fingerzeigen über das Wie der Darstellung. Es sind die Notizen, welche die Evangelienhandschrift Nr. 48 zu S. Gallen hinter dem Text des hl. Matthaeus eingeschoben hat[2]. Der lateinische Abschreiber hat sie einer griechischen Handschrift entlehnt und ins Lateinische übersetzt. Am Kopfe jedes Evangeliums steht ein Bild des betreffenden Evangelisten; aus Matthaeus sind 13, aus Lucas 10 (davon kommen aber zwei thatsächlich auf Matthaeus oder Marcus), aus Johannes 15 Scenen angegeben; Marcus fehlt. Mit ihm würden sich etwas über 50 Bilder ergeben, welche ungefähr den sonntäglichen Evangelien entsprechen und sich zum grössern Theil — nicht gänzlich — z. B. mit den Darstellungen des im 10. Jahrhundert (um 980) geschriebenen Egbertcodex decken. Diese Auswahl

Evangelienhandschrift zu S. Gallen.

[1] J. P. Richter Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients (Zeitschrift für bildende Kunst XIII). — Bayet L'art byz. p. 266.

[2] Sie finden sich facsimilirt in H. C. M. Rettig Antiquissimus quatuor evangeliorum canonicorum Codex Sangallensis graeco-latinus (4°, Turici 1836) p. 129. Das Verdienst, wieder auf diesen seltenen Druck aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Hrn. Samuel Berger (De la tradition de l'art grec dans les manuscr. latins des évangiles, Extr. des Mém. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France t. LII. Paris 1893). Ich muss indessen die Schlussfolgerungen ablehnen, welche Hr. Berger aus diesem Bilderverzeichniss für eine Abhängigkeit der S. Gallen-Reichenauer Malerei von Byzanz ableitet.

von Bildern seitens der griechischen Vorlage ist sehr auffallend. Das Perikopensystem, wie es der ,Comes' an die Hand gibt, ist lateinischen Ursprungs[1]; wie erklärt sich eine Anlehnung an dasselbe in einer griechischen Handschrift? Wird man nicht annehmen müssen, dass der in dieser Handschrift vertretene Bildervorrath aus der Kunst des Abendlandes nach Byzanz hinübergekommen war, ehe die Gabelung stattfand? Jedenfalls verdient das Verzeichniss des S. Galler Mönches die ernsteste Aufmerksamkeit.

IV.

Es ist nicht die Absicht dieses Werkes, auf die Kunst nichteuropäischer Länder und die Mischung christlicher Kunst mit asiatischen Elementen näher einzugehen. Wir flechten nur einige Bemerkungen ein, um das Bild zu vervollständigen, welches wir, leider in zu grosser Kürze, von der byzantinischen Kunst gegeben haben. Die byzantinische Kunst in Asien.

Was von kleinasiatischen Kirchen bekannt ist, scheint sich im allgemeinen im Rahmen der byzantinischen Architektur zu bewegen, wenn freilich auch die Zurückführung der Prachtanlagen der Hauptstadt auf ein einfaches, streng bestimmtes Gesetz hier und da (wie in der Clemenskirche zu Ancyra, in Kassela und Myra) versucht ist. Anderwärts herrscht ein ausgesprochenes Bedürfniss wechselnder Formen; prächtige Colonnaden und Säulen treten uns in Aladja und in den ,Tausend und eine Kirchen' des Karah Dagh entgegen.

Die Kaukasusländer, Georgien und Armenien, waren, spät erst dem Christenthum gewonnen und an den äussersten Confinien desselben gelegen, selbstverständlich fremden Einflüssen durchaus ausgesetzt. Persische und arabische Elemente mussten sich hier frühzeitig den byzantinischen beigesellen, welche freilich die massgebenden waren. Kugler macht darauf aufmerksam, wie sehr der feste, energische Dach- und Giebelbau dieser Länder, der dem Aeussern ihrer Architektur sein Gepräge gibt, mit der Gefühlsweise des Byzantinismus im Widerspruch steht. Es scheint nicht festgestellt zu sein, wie hoch wir die jetzt bestehenden umfangreichen Gebäulichkeiten des armenischen Haupttheiligthums Etzschmiadzin hinaufzurücken haben; von 302 wird doch nicht ernstlich die Rede sein können. Ins 10. Jahrhundert wird die Kirche der hl. Ripsime in Wagharschabad gesetzt, ebenso die Kirchen zu Arkhuri am Ararat und Kharai. Dem Beginn des 11. Jahrhunderts gehört die Kathedrale zu Kutais (1003) und eine Kirche von Ani (1010) an, deren Kuppel auf gegliederten Pfeilern mit emporlaufenden Halbsäulen ruht und deren Wölbungen im Spitzbogen geführt sind. Hier wie in den Wandarcaden des Aeussern mit ihren Hufeisenbögen mögen arabische Einflüsse obwalten. Unter den kaukasischen Kirchen werden einige merkwürdige Rundbauten des 11.—12. Jahrhunderts angeführt. Ausgesprochen byzantinisch ist die Kirche von Pitzunda, die man ins 6. Jahrhundert versetzen will.

Stellte die Architektur dieser Gebiete auf solche Weise eine eigene Mischung dar, so scheint in den decorativen Künsten der Byzantinismus unbeschränkt geherrscht zu haben. Die Goldschmiedearbeiten, welche aus denselben bekannt wurden[2], sind allerdings mit einem gewissen localen Charakter

[1] Die griechische Perikopenabtheilung, wie man sie jetzt z. B. in dem *Θεῖον καὶ ἱερὸν Εὐαγγέλιον* (Vened. 1887) finden kann, ist eine neuere Einrichtung, welche mit dem altkirchlichen ,Comes' nichts zu thun hat.

[2] Vgl. Bayet L'art byz. p. 287, Fig. 94. 95. 96.

nach byzantinischen Mustern gearbeitet. Bemerkenswerth ist, dass vor etwa einem halben Jahrhundert Ani in einer seiner Kirchen noch einen Freskencyklus aus dem Alten und Neuen Testamente besass — allem Anschein nach einen dem 12.—13. Jahrhundert angehörenden letzten Nachklang der Concordia Veteris et Novi Testamenti. Für die Kunst Georgiens (Grusiens) sind die kürzlich von Kondakoff publicirten Denkmäler höchst beachtenswerth [1]. Wir sehen uns hier einer Abzweigung des Byzantinismus gegenüber, die trotz der unleugbaren fremdartigen Umgebung den Zusammenhang mit der ältern Kunst des Christenthums treu bewahrt hat und die einzelnen Schöpfungen einer freiern und grössern Conception nicht gänzlich unfähig erweist. Man kann für das erstere die hier gebotenen Exemplare der Christusbilder (vgl. Fig. 457) [2], für das letztere die Darstellung des hl. Georg (vgl. Fig. 458) [3] anführen.



Fig. 457. Christuskopf, aus Grusien. (Nach Kondakoff.)

Die Araber, welche den Byzantinern frühzeitig Syrien entrissen, haben so wenig wie später die Türken, welche ihnen ihr Heim nahmen, sich den Einflüssen der byzantinischen Kunst zu erwehren vermocht. Drang doch selbst das malerische Element von Constantinopel hier und da in den Islam ein. Die Ibn-Batutah, Walids Moschee in Damaskus, ward von byzantinischen Künstlern mit kostbaren Incrustationen und Mosaiken geschmückt; schon Walids Vater Abd el-Melik hatte Mohammeds Paradies und Hölle — lange vor Dante — in einer seiner Moscheen in Jerusalem malen lassen. Mit den Arabern wanderten Erzeugnisse byzantinischer Technik bis nach Spanien, und ein Grieche, Christodulos, war der erste Architekt des Eroberers von Constantinopel. Es war der letzte Tribut, den die besiegte Königin des Ostens von ihren Todfeinden forderte.

---

[1] Kondakoff Beschreibung der Baudenkmäler und Kunstwerke in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens; die griechischen Inschriften gelesen und erklärt von Dimitri Bakradze. 4°. S. Petersburg 1890 (russisch).

[2] Fig. 36. 41. 43. 46. 79. 81.

[3] Fig. 51; vgl. Fig. 48 und 52.

Williger war das Joch des Byzantinismus von den **Russen** auf sich genommen worden. Die Pracht seiner Gotteshäuser und der Zauber seiner Ceremonien bestimmte Wladimir I, seine Völker der griechischen Kirche zuzuführen. Nach seinem Uebertritt schufen byzantinische Künstler den Russen statt ihrer hölzernen Tempel steinerne Kirchen, zuerst in Kiew und Nowgorod. Schon unter Jaroslaw d. Gr. (1016—1054) machte Kiew den Anspruch, mit Constantinopel zu rivalisiren, und noch heute bewundert man die Mosaiken der Sophienkirche, der reichsten der 400 Kirchen, deren sich die ‚*Aemula sceptri Constantinopolitani*' rühmte. Bald entwickelte sich eine Kunst, die nicht mehr bloss einfache Reproduction byzantinischer Vorbilder war. Asiatische Einflüsse waren durch das starke Vorwalten mogolischer Elemente bedingt; Persien und selbst Indien mochten hier einwirken. Die byzantinische Kuppel verwandelte sich in die Zwiebel, die nicht mehr auf Pendentifs, sondern auf übereinander gestellten Bogenreihen sich abhebt. Der Rundbogen wird durch den Spitzbogen ersetzt. Daneben kommen auch occidentalische Einflüsse zur Geltung. Schon um 1138 bis 1161 arbeiten lombardische Meister an der noch bestehenden Himmelfahrtskirche zu Uspenskoi. Die Herrschaft der Mogolen, welcher Russland 1225 anheimfiel, riss diesen national-russischen Stil mehr und mehr von Byzanz ab; seine volle Ausbildung erhielt derselbe, seit Iwan III Wasiljewitsch (1462—1505) das Joch der Mogolen abgeworfen und entschlossen war, dem neu gebildeten Staatswesen auch durch den Glanz seiner Denkmäler die Bewunderung der Unterthanen zu erzwingen. Sowol er als seine Nachfolger beriefen auch italienische Architekten. Aber der nationale Stil war bereits so ausgebildet, dass diese fremden Meister ihn als den adaequaten Ausdruck eines eigen gearteten

Russische Kunst.



Fig. 458. S. Georg, aus Grusien. (Nach Kondakoff.)

Volkes zu respectiren gezwungen waren. Seit Peter d. Gr. hat sich dann später der sogen. griechisch-römische Bastardstil eingenistet.

Die russische Kirche ist in der Regel, dem byzantinischen Schema noch immer folgend, mit einer von Säulen oder Pfeilern getragenen, von Nebenkuppeln umgebenen Hauptkuppel gedeckt. Der Chor hat gewöhnlich drei Apsiden. Die Bilderwand, welche wir bereits in Constantinopel kennen gelernt, hat hier eine noch viel grössere Bedeutung als dort; sie bildet, mit zahllosen Bildern verdeckt, einen vollständigen Abschluss des Sanctuariums gegen das Schiff hin. Ueber die Bedachung steigt der thurmähnlich gehaltene Tambour hoch empor; das Kuppeldach hat die in Asien beliebten geschweiften, birnen- oder zwiebelartigen Formen. Ein besonderes Raffinement wird in die Häufung solcher Kuppelthürme und die Verkleidung des ganzen Baues durch den abenteuerlichsten Zierat gesetzt. Moskau ist die eigentliche Heimat dieser wunderlichen Architektur, in welcher der europäische Geschmack sich schwer entschliesst etwas anderes als die Verirrung einer durch unermessliche decorative Mittel unterstützten ausschweifenden Phantasie zu sehen. Der Kreml ist das Heiligthum, die von Iwan IV (1533—1584) erbaute Kirche Wasili-Blagennoi die höchste Leistung dieser Kunst. — Kugler nennt sie die Ausgeburt subjectivster Laune.



Fig. 459. Weltgericht. (Nach Pokrowski, Wandgemälde.)

Fester als die Baukunst blieb die Malerei und, soweit man davon reden kann, die Plastik an Byzanz gebunden. Eine starke Einwanderung griechischer Mönche verewigte in den Klöstern zu Kiew, Wladimir, Nowgorod die Traditionen ihrer Heimat, und man kann sagen, dass seit Jahrhunderten die Malerei so, wie sie in den Athosklöstern gelehrt wurde, in Russland bewahrt und ausgeübt wird. Auch die Russen erhielten jetzt ihre Ἑρμηνεία, die sogen. Podlinnik, deren Verhältniss zu dem Malerbuche vom Berge Athos noch nicht

völlig festgestellt zu sein scheint [1]. Eine gewisse Modification erlitt dieser byzantinisch-russische Stil durch die seit dem 15. Jahrhundert in Russland vielfach beschäftigten Italiener, welche den ‚fränkischen Stil' (die Friajski) ausbildeten.

Wie die byzantinische, so ist auch die einheimische russische Kunst des



Fig. 460. Liturgia coelestis. (Nach Pokrowski, Wandgemälde.)

hohen Mittelalters erst in neuester Zeit nach ihrem Charakter und Werth besser erkannt und gewürdigt worden. Namentlich ist die Buchmalerei und

[1] Vgl. Kunstbl. 1832, Nr. 1—5. J. Sabatier Notions sur l'iconographie russe. St. Petersbourg 1849. Didron in seiner Vorrede zur Ἑρμηνεία und Anhang, deutsche Ausg. S. 431 f.

das Ornament eingehend studirt worden [1]. Aus den Arbeiten der Russen heben sich hier neben Kondakoffs Publicationen diejenigen A. Pokrowski's hervor [2]. Die von ihm beschriebenen Miniaturen des Gelatski-Klosters mit den Darstellungen der Himmelfahrt Christi, der Verklärung, der Geburt, des Abendmahls, des Lazarus, des im Schifflein schlafenden Herrn (mit den Windgöttern, wie in Reichenau!), dem Tanz der Herodias, der Verkündigung und der Darstellung im Tempel, der Kreuzigung und Kreuzabnahme sind nicht bloss wegen ihrer verhältnissmässig lebhaften Dramatik, sondern auch wegen des Zusammenhangs der Sujets und Typen mit abendländischen Werken merkwürdig. Noch interessanter sind die neuestens von Pokrowski veröffentlichten Wandgemälde [3]: man sieht da Apostel- und Madonnenbilder (stehend wird hier der Typ der Madonna als Orans, mit dem in ein Rundmedaillon eingeschriebenen Brustbild des Kindes, das vor der Brust der Mutter angebracht ist; s. Pokrowski Wandgemälde Taf. 1), Scenen aus dem Leben Jesu (mit Benützung der Apokryphen), ein äusserst bemerkenswerthes jüngstes Gericht, das nun leider halb zerstört ist (Taf. 5; unsere Fig. 459). Es erscheint da Michael mit der Seelenwage; der König des Höllenreiches sitzt, eine als nacktes Kind geschilderte Seele auf dem Schoosse, auf einem greifartigen Ungeheuer, in dessen Rachen ein Verdammter hängt; die Apostel sitzen, ähnlich wie auf dem Reichenauer Wandgemälde, auf einer Art von Chorstühlen, Engel hinter ihnen, neben dem *Rex gloriae,* der von der Mandorla umstrahlt zwischen Maria und Johannes dem Täufer erscheint. Es begegnen uns da weiter Geburt und Taufe Jesu, die himmlischen Chöre, die *Liturgia coelestis* (Taf. 14. 18; unsere Fig. 460); die Kreuzigung Christi, in ausgeprägt naturalistischer Auffassung und unter italienischen Einflüssen (Taf. 20); ein höchst seltsamer Spaziergang durch die Hölle (Taf. 27), der stark an Dante erinnert, allerdings auch wol dem spätern Mittelalter angehört. Viel älter noch, bis ins 11. Jahrhundert hinaufgehend, sind die Fresken der Sophienkirche zu Kiew (Abendmahl, Apsidalbild mit Madonna und zahlreichen Heiligen), welche Tolstoi und Kondakoff veröffentlicht, Dobbert in so erspriesslicher Weise untersucht haben.

---

[1] Vgl. Schnaase a. a. O. III 342 f. Nach Busslaieffs Forschungen J. P. Richter in ‚Unsere Zeit', Neue Folge XIII (1877), Heft 19. Viollet-le-Duc L'art russe. Paris 1877. Dazu Darcel in Gaz. des beaux-arts 1878, mars, und Bayet L'art byz. p. 276. — Victor de Boutowski Hist. de l'ornement russe du X[e] au XVI[e] siècles. 2 vols. Paris 1870. — Ueber die altruthenische Kunst vgl. noch Dzieduszcki in Mittheil. der k. k. Centralcommission XIV (1889) 224 f.

[2] A. Pokrowski Miniaturen des Gelatskiklosters (12. Jahrhundert). Mit 18 Abbildungen. St. Petersburg 1887 (russisch).

[3] Ders. Wandgemälde in den alten griechisch-russischen Kirchen. Moskau 1890 (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XV 217); Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie. — Tolstoi und Kondakoff Russische Alterthümer Lf. 4. St. Petersburg 1891. — Vgl. noch Busslaieff Ueber die russische Heiligenbildmalerei (in dem Sammelbande der Gesellschaft für altrussische Kunst, 1866 [russisch]), und manche andere Litteratur, die E. Dobbert in seiner ‚Studie über das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst' (Repert. für Kunstwissenschaft XV 377 f. 514 f.) berücksichtigt hat.

Zehntes Buch.

Erste Ansätze der Kunst bei den nordischen Völkern. Erziehende Thätigkeit der Kirche. Der Benedictinerorden.

I.

MAN hat die welthistorische Bedeutung der Völkerwanderung darin gefunden, dass der kräftige, lebensvolle und saftreiche Wildling, Germane genannt, der rechte Stock war, dem der göttliche Keim für die edelsten Früchte eingeimpft werden konnte (Arndt). Aber dass dieser neu gepflanzte Stock selbständige, seinem innersten Mark entsprossene Blüten und Früchte künstlerischer Natur zu treiben vermochte, dazu bedurfte es jahrhundertelanger Vorbereitung. Die Jahre der Kindheit müssen vorüber sein, ehe unsere Phantasie auf dem Gebiete des Schönen selbständig zu schaffen und zu gestalten im stande ist.

Völkerwanderungsstil.

Waffen und Grabfunde anderer Art lassen bei allen germanischen Stämmen eine primitive Kunst erkennen, welche man den Stil der Völkerwanderungszeit genannt hat. Alle diese Geräthschaften charakterisiren sich durch die ausschliessliche Verwendung des Linienornamentes; dann tritt — ob infolge der Berührung mit römischem Einfluss? — das Thierornament hinzu, dessen Grundelemente Vierfüssler und Vögel, meist nur in ganz allgemeiner Andeutung, bilden. Der rein ornamentale Zug ist vorherrschend und offenbart sich in dem reichen Band- und Flechtwerk, auch die Thierfiguren sind nur Ornamentmotive.

Attilaschatz.

Auf diesen barbarischen Hervorbringungen treten nun seit dem 5. Jahrhundert christliche Bezeichnungen, Kreuze, Monogramme, Inschriften, auf. Das merkwürdigste Beispiel dieser Richtung ist der sogen. Attilaschatz, der 1799 gefunden und jetzt im Wiener Antikencabinet bewahrt wird[1]. An mehreren zu diesem Funde gehörigen Goldschalen befinden sich christliche Inschriften. Eine derselben wird auf das 4.—5. Jahrhundert zurückgeführt und scheint einem gepidischen Theilfürsten christlichen Bekenntnisses angehört zu haben. Zwei andere Schalen tragen ein Monogramm und die zwischen das 4.—6. Jahrhundert gesetzte Inschrift: *Δέα ὕδατος ἀναπλύσων ἀ[φί]εις πάντων ἁμαρτίων*, welche an eine Verwendung der Schüsseln als Taufgefässe denken lässt. Nach Hampls Ausführungen weisen die künstlerischen Eigenschaften des Schatzes auf einen mixthellenischen Kunstkreis frühchristlicher Zeit — vielleicht in Pantikapäon oder einer Stadt am Pontos — hin. Der Schatz wäre

[1] JOSEPH HAMPL Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogen. Schatz des Attila. Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche. Buda-Pest 1886.

nach dem Sturz der bosporanischen Dynastie in Pantikapäon an die Gothen, von diesen an die Hunnen und endlich an die Gepiden gelangt. Der Stil der Völkerwanderung, wie ihn der Attilaschatz darstellt, hatte dann grosse Verbreitung, nicht nur in den Pontosgegenden, sondern auch in Italien, Frankreich und Spanien gefunden. ‚Die merowingische Kunst gehört ebenfalls diesem Stil an; sie ist keineswegs im Westen entstanden. In den Ländern des heutigen Ungarn ist dieser „merowingische“ Stil um wenigstens ein halbes Jahrhundert früher heimisch als in Frankreich oder Belgien.‘ Labarte wollte diesen Stil aus Byzanz ableiten; Hampl folgt einer Hypothese de Lasteyrie's, indem er sowol für die byzantinische Kunst als für die der Völkerwanderung eine gemeinsame Wiege in den pontischen Städten annimmt. Diese Annahme hat vieles für sich; es ist gewiss, dass durch dieselbe ein ‚Stück des räthselvollen Schleiers gelüftet wurde, der gerade über diesem wichtigsten Zeitraum der frühesten byzantinischen Kunst ruht‘[1]. Wie dem aber sei, diese ganze Kunst der Völkerwanderung ist von einer positiven Beeinflussung durch den christlichen Geist noch frei; christliche Bezeichnungen, wie sie hier auf den Goldschalen von Nagy-Szent-Miklós und auf manchen anderen Grabfunden auftreten[2], sind gewissermassen nur äusserliche Zuthaten. Das Kunstwerk ist noch nicht einer durch das Christenthum befruchteten Phantasie entsprungen.

In ein neues Stadium tritt diese ‚barbarische‘ Kunst von dem Augenblick an, wo ihre Träger infolge ihrer Niederlassung innerhalb der Grenzen des römischen Reiches mit den indigenen christlichen Elementen in Berührung kommen und den Einfluss der Religion Christi in sich erfahren. Diese Einwirkung trat nicht sofort und überall ein, wo sich germanische Stämme angesiedelt hatten, und die religiöse Einwirkung war auch keineswegs überall und sofort von einer künstlerischen Anregung gefolgt. Die Vandalen in Africa haben zu der Kunst kein anderes Verhältniss gehabt als das negative, welches ihren Namen gebrandmarkt hat. Das gleiche gilt von anderen Stämmen. Die nomadische Wildheit musste ausgegoren haben, ehe die milde Sonne des Christenthums die Einbildungskraft dieser Nationen auf das Schöne hinzulenken vermochte. Und auch da war der Erfolg ungleich und wechselnd.

Italien bietet uns das erste Beispiel einer Gewinnung des Germanenthums für die römisch-christliche Cultur. Die **Gothen** Theoderichs haben sich dieser rasch angeschmiegt; aber die Kunstwerke, welche unter dem grossen König geschaffen wurden, waren das Werk römischer und griechischer Hände, höchstens in dem Mausoleum Theoderichs, jenem steinernen Hünengrab, kann die Verkörperung germanischer Tendenzen erblickt werden. Diesem geistvollen und hochsinnigen Volke der Gothen war in Italien nur ein kurzes Leben beschieden. Glücklicher waren die **Langobarden**, deren Reich wenigstens zwei Jahrhunderte aufrecht stand, bis der Anprall der Franken es zerstörte und das langobardische Element von dem lateinischen aufgesogen wurde. In seiner besten Zeit umfasste das von Alboin 568 begründete Langobardenreich fast ganz Italien, mit Ausnahme der den Byzantinern verbliebenen

Gothen.

Langobardische Kunst.

[1] Vgl. Th. v. Frimmel im Repert. für Kunstwissenschaft XI 173.

[2] Reiches Material bieten nach dieser Richtung die Sammelwerke von Cochet (La Normandie souterraine. Paris 1854; Sépultures gauloises etc. Rouen 1857), L. Lindenschmit (Handbuch der deutschen Alterthumskunde Bd. I. Braunschweig 1880—1889; vgl. die dort angeführte Litteratur I 64; Alterthümer der heidnischen Vorzeit u. s. f.). — Vgl. Nordhoff Ueber vorchristliche Kunst bei den Germanen (Repertorium für Kunstwissenschaft XI 147). Bertrand Archéol. celtique et gauloise. 2e éd. Paris 1889.

Küsten, den Lagunen Venedigs, dem Exarchat von Ravenna, Roms, Neapels, Calabriens, Apuliens, der Inseln. Die Mischung der Eroberer und der Eingeborenen, obgleich durch die katholische Königin eingeleitet, liess lange auf sich warten und ward erst zur Thatsache, nachdem Karl d. Gr. (773—774) Lateiner wie Langobarden sich unterworfen hatte. Das lateinische Element hat von da ab das langobardische allmählich aufgesaugt; aber doch hat letzteres stärkere Spuren, als man vielfach annahm, auch auf dem Gebiete der Kunst hinterlassen [1].

Die frühere Annahme vom Bestand einer einheimischen langobardischen Kunst in den Tagen der Königin Theodelinde ist durch die neueste Forschung sehr erschüttert worden. Die Beweisstücke, auf welche man sich dafür berief (wie das Tympanum am Dome zu Monza, die Henne mit den sieben Küchlein aus vergoldetem Silber), erwiesen sich zum Theil als Werke des 13. Jahrhunderts. Was sonst aus der Zeit dieser Königin stammt, wird (abgesehen von dem kleinen Medaillon mit dem Monogramm Christi an der Façade des Monzaer Domes) auf byzantinische Künstler zurückgeführt; freilich nicht einstimmig, denn die Kronen im Schatze zu Monza (erhalten ist die der Theodelinde und war es bis 1799 auch die des Agilulf, aus getriebenem Goldblech mit Steinen *en cabochon*) leiten jene Gruppe von Votivkronen des 6. bis 9. Jahrhunderts ein, deren glänzendste Vertreterinnen diejenigen aus dem Schatze von Guarrazer im Musée Cluny zu Paris und in der Armeria Real zu Madrid sind und zu denen nun noch die zweifelhafte goldene Krone im Schatz des Cavaliere Rossi in Rom kommt: alles Werke, die gleich der Decke des Evangeliars zu Monza in ihrem Ornament die grösste Verwandtschaft mit den merowingischen Arbeiten haben [2]. Schatz zu Monza.

Das gleiche gilt im allgemeinen von den Schmucksachen, welche in langobardischen Gräberfeldern gefunden wurden (Civezzano, Testona u. s. f.)

---

[1] Ueber die Frage, ob und inwieweit die Langobarden einen eigenen Stil, namentlich in der Architektur gehabt, schwankten die Ansichten lange, hauptsächlich infolge der unrichtigen Datirung zahlreicher Bauwerke, welche man statt dem 11. und späteren Jahrhunderten der Zeit zwischen 500—1000 zuschrieb, ein Irrthum, der sich auch in Osk. Mothe's Baukunst des Mittelalters in Italien (Jena 1882—1884) wiederholt. Selbst ein Ruskin lässt S. Michele in Pavia noch im 7. Jahrhundert entstehen. Cordero (Dell' italiana architettura durante la dominazione Longobardica. Brescia 1829) erschütterte zuerst diese Annahme, ohne sich freilich auf eine hinreichende stil-kritische Analyse stützen zu können. F. de Dartein (Étude sur l'architecture lombarde) legte stärkeres Gewicht auf eine ältere selbständige Entwicklung der langobardischen Kunst, welcher F. Osten (Die Bauwerke in der Lombardei vom 7.—14. Jahrhundert. 1846) eine Mittelstellung zwischen der altchristlichen und romanischen zugeschrieben hatte. In neuester Zeit hat Raffaele Cattaneo die in Betracht kommenden Denkmäler am fleissigsten untersucht und zusammengestellt (L'architettura in Italia dal sec. VI al mille circa, Ven. 1889; französische Uebersetzung von Lemonnier: L'architecture en Italie du VI[e] au XI[e] siècle, Ven. 1889, nach welcher hier citirt wird). Cattaneo folgt den Spuren Cordero's und Labarte's, indem er einen latino-barbarischen, einen byzantino-barbarischen und endlich einen italo-byzantinischen Stil annimmt, wobei er das in dem Formenvorrath der alten Kunst Italiens nicht Enthaltene einfach byzantinisch nennt. Sehr richtig hat Strzygowski schon bemerkt, dass er sein Buch viel besser nach dem von ihm stets gemiedenen Namen der langobardischen Eroberer genannt hätte. Die beste Kritik des gesammten Materials und die klarste Einsicht in die Entwicklung der langobardischen Kunst hat bis jetzt Max Gg. Zimmermann gegeben (Die Spuren der Longobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends. Allgem. Zeitung 1894, Beil. zu Nr. 232 u. 233), dem ich hier im wesentlichen folge. — Angekündigt: E. A. Stickelberg Die longobardische Plastik. Zürich 1896.

[2] Vgl. dazu P. Clemen Merowingische und karolingische Plastik (B. J. XCII. 1892 S. 28 f.).

Goldblechkreuze.

und unter denen die Goldblechkreuze charakteristisch für den langobardischen Schmuck sind. Unter diesen aus dünnem Goldblech mit einem Mittelmedaillon und aus mit Stempeln eingeschlagenem Bandwerk hergestellten Kreuzen sind das Brustkreuz des Gisulfus in Cividale, das von Lavis und das grosse Kreuz von Civezzano in Innsbruck die wichtigsten[1]. Von einem kirchlichen Gesammtschmuck und damit von dem ganzen Umfang langobardischer Goldschmiedekunst glaubte man eine Vorstellung durch den 1880 aufgefundenen, jetzt dem Cavaliere Carlo Rossi in Rom gehörigen Schatz erhalten zu haben, der aus Bücherdeckeln, einer Mitra, einem Bischofsstab, silbernen Kreuzen und Gefässen (darunter ein eucharistisches Gefäss in Gestalt eines Lammes), einer goldenen (Bischofs-?) Krone besteht, welch letztere de Waal für den Bischof Sergius von Ravenna (752—770) gearbeitet sein liess[2]. Gegenwärtig darf, nach den gleichzeitigen Publicationen des Verfassers dieses Buches und des P. Grisar, die Unechtheit dieses unter geheimnissvollen und nie aufgeklärten Umständen zu Tag getretenen Schatzes als erwiesen betrachtet werden[3].

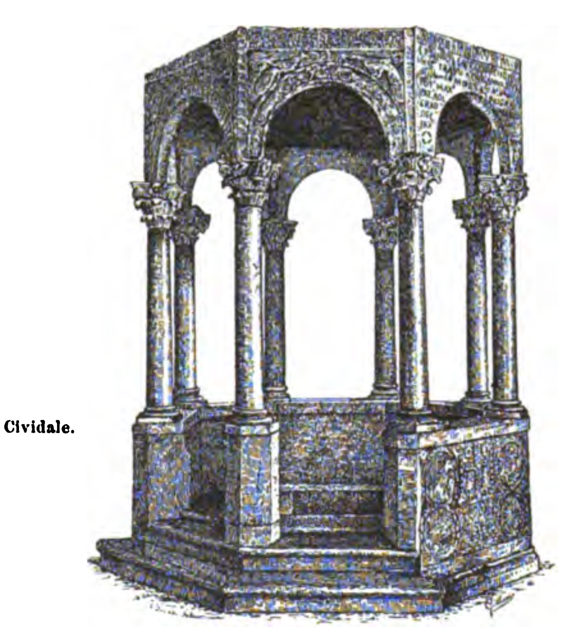


Fig. 461. Taufbrunnen in Cividale.
(Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

Cividale.

Nach Zimmermann hätten wir das erste Auftreten einer selbständigen langobardischen Kunst erst gegen Ende der Machtstellung des Volkes und in dem östlich gelegenen Langobardenherzogthum in Friaul zu suchen. Hier errichtete um das Jahr 740 in der Residenz der Herzoge von Friaul, in Cividale[4], der Bischof Calisto jenen Taufbrunnen, dem 20—30 Jahre später der Patriarch Siguald (762 bis 776) die Balustrade beifügte und der jetzt (seit dem 17. Jahrhundert) aus dem zerstörten Baptisterium in den Dom verpflanzt ist (Fig. 461)[5]. Die Balustradenplatten Sigualds (Fig. 462)[6] erinnern in den verkrüppelten Gliedmassen ihrer Engel und Thiere durchaus an die Leistungen des Völkerwanderungsstils und stellen, wie Zimmermann hervorhebt, eine Musterkarte aller Einflüsse und Elemente dar, welche sich damals im langobardischen Reiche kreuzten: antike, durch die byzantinische (richtiger sollte gesagt sein, die ravennatische) Kunst überlieferte Elemente

[1] Vgl. de Baye Études archéol. Époque des invasions barbares. Industrie longobarde. Paris 1888. Dazu Clemen a. a. O. S. 42 f. Ang. Arboit La tomba di Gisulfo. Udine 1874. Di Bizarro I Longobardi e la tomba di Gisulfo. Udine 1874.

[2] De Waal in Röm. Quartalschrift I 272; II 86. 148; III 66. — Carlo Rossi Alc. cenni etc. Roma 1887.

[3] F. X. Kraus im Repertor. für Kunstwissenschaft 1895. Grisar S. J., Il tesoro del Cav. Rossi. Roma 1895.

[4] Ueber Cividale's Denkmäler s. Eitelberger in den Mittheil. der k. k. Centralcommission Bd. II f. (1857); Bd. IV (1859); wieder abgedruckt in seinen ‚Gesammelten kunsthistorischen Schriften' III (Wien 1884) 323 f.

[5] Cattaneo l. c. p. 93 s., Fig. 31.

[6] Ibid. p. 97, Fig. 35.

und altchristliche Symbole, beide durch den gemeinsamen Geist in origineller Auffassung umgearbeitet und ausgeführt. Namentlich kehrt in dem Ornamente am Stamme und an den Armen des Kreuzes das aus zwei umeinander gewundenen Bändern gebildete Flechtwerk, ganz wie an den nordischen Geräthen aus der Zeit der Völkerwanderung, häufig wieder. Dies aus der Metalltechnik stammende Flechtwerk findet sich in Italien zuerst an dem Ciborium der Kirche S. Giorgio di Valpolicella bei Verona, welches 712 datirt ist (Fig. 463)[1]. An diesem Ciborium tritt uns auch eine höchst eigenthümliche Bildung des Capitells entgegen, welche allerdings eine entfernte Anlehnung an das korinthische Capitell zeigt, aber doch etwas ganz Neues und Selbständiges darstellt.

Was die figürliche Plastik des 8. Jahrhunderts hier vermochte, lehrt der Altar der Kirche S. Martino in Cividale, den laut seiner Inschrift

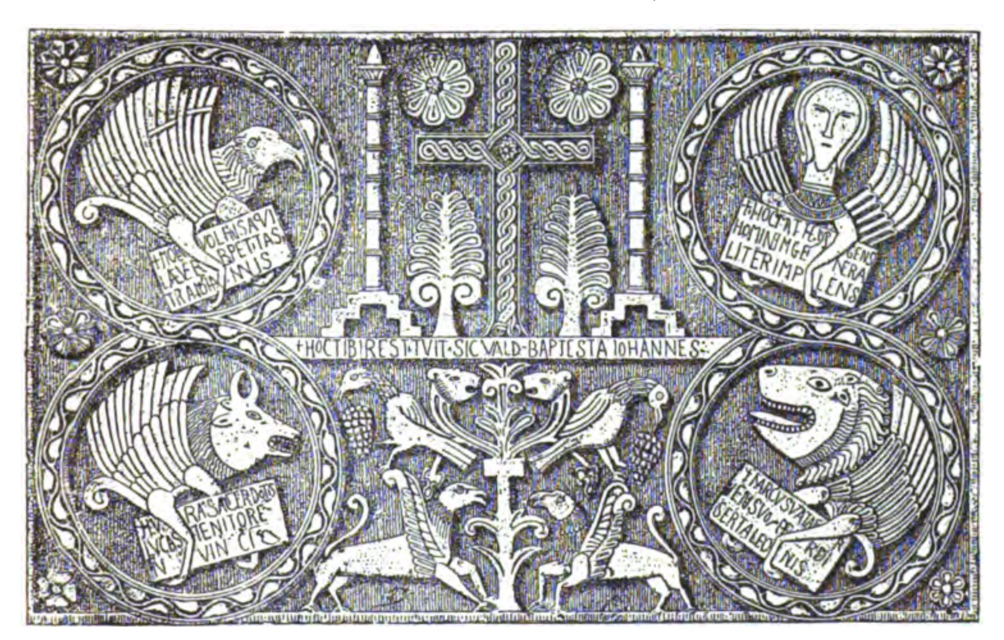


Fig. 462. Balustrade des Sigualdus vom Baptisterium zu Cividale. (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

König Ralchis, der Sohn des Herzogs Pemmo von Friaul (744—749), stiftete[2]. Die Vorderseite[3] stellt Christus zwischen zwei Seraphim in der Mandorla dar, die von zwei Engeln gehalten wird; die Nebenseiten den Besuch der heiligen Jungfrau bei Elisabeth und die Anbetung der Magier; die Rückseite zwei Kreuze und drei Rosetten. Das zur Einrahmung verwandte Flechtwerk wiederholt das oben erwähnte barbarische Motiv. Die Figuren sind nur Nachahmung altchristlicher Elfenbeintafeln und zeugen von dem äussersten Ungeschick, eine über das Ornamentale hinausgehende Aufgabe zu lösen[4].

[1] Cattaneo l. c. p. 87 s., Fig. 29.

[2] Ibid. p. 99, Fig. 37.

[3] Abbildung bei Reber a. a. O. S. 206, Fig. 123. — Eitelberger a. a. O. Fig. 3.

[4] Als Belege für die steife und rohe Kunst des 8. Jahrhunderts führt Schnaase (a. a. O. III [2] 578) auch die sechs Marmorstuck-Gestalten (die hll. Anastasia, Agape, Chionia, Irene, Chrysogonus und Zoilus, deren Abbildung S. 578; vgl. Dartein l. c. table 17 u. 18. Eitelberger a. a. O. S. 343) an, welche in dem Kirchlein der Peltrudis im Hofe von S. Maria in Valle in Cividale über der Thüre stehen, während Lübke

Werke, welche einen entsprechenden Charakter tragen, bieten sich ausser dem Friaul in Venedig, Verona, Ferrara, Bologna, während diejenigen des mittlern Oberitalien, wie namentlich die Capitelle in Brescia und Verona, einen elegantern Charakter zeigen. Die Hauptmonumente jener Gegenden hält Zimmermann für byzantinisch. Es sind die prächtige Treppenwange eines Ambon in S. Salvatore in Brescia (Fig. 465)[1] mit dem herrlichen Pfau und die im Palazzo Malaspina zu Pavia bewahrten Vorderseiten von Sarkophagen, besonders desjenigen der 720 verstorbenen Theodata[2] (Fig. 466). Zimmermann hält diesen Sarkophag für die genaue Nachahmung eines byzantinischen Elfenbeinkastens und erklärt alle jene Hauptwerke für byzantinisch. Wir begegnen hier der schon oft gerügten Identificirung von ravennatischer und byzantinischer Kunst. Das Hereinragen byzantinischer Elemente in das, was man ‚langobardische Kunst' nennen zu dürfen glaubt, soll gar nicht geleugnet werden; es wäre auffallend, wenn die alle Küsten der Halbinsel in ihrem Besitz haltenden Byzantiner ohne jeden künstlerischen Einfluss auf Italien geblieben wären. Man muss aber nicht vergessen, dass die Eroberung Italiens durch Belisar und Narses erst eintrat, als die Kunst in Byzanz nahe daran war, ihren Höhepunkt zu überschreiten; dass die Jahrhunderte, in denen die langobardische Kunst durch die byzantinische direct beeinflusst werden konnte, in die Zeit des Verfalls der letztern, dann in die des Bilderstreites fallen; dass in jener Periode die Stimmung Italiens gegen Constantinopel äusserst bitter war und dass endlich alle wesentlichen sogen. byzantinischen Einflüsse, soweit sie hier zunächst in Betracht kommen, sich aus Ravenna herleiten lassen. So insbesondere die erwähnten Werke in Pavia und Brescia, welche im engsten Verwandtschaftsverhältnisse zu den ravennatischen Sarkophagen stehen, über welche hinauszugehen gar kein Grund vorliegt. Da-

Brescia.

Pavia.



Fig. 463. Ciborium in S. Giorgio di Valpolicella. (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

(Plastik I³ 384, Fig. 253) in diesen Figuren, welche er als unzweifelhaft dem 8. Jahrhundert angehörend ansieht, ein anschauliches Bild von der leblosen Feierlichkeit der byzantinischen Kunst, die indes durch eine gewisse Fülle und Kraft der Formen gemildert wird, erblickt. Cattaneo (l. c. p. 101 s.) hat die ganze Kirche (Fig. 464), mit Ausnahme einiger in ihr gefundenen, der Zeit des Sigualdus angehörenden Marmorreliefs, dem 10.—12. Jahrhundert zugewiesen und sie als eine der elegantesten Schöpfungen der ‚griechischen Renaissance' jenes Jahrhunderts gepriesen. Auch Zimmermann setzt die sechs Statuen ins 12. oder 13. Jahrhundert. Das scheint mir wahrscheinlich, obgleich die Acten über diese Kirche und ihre Bilder wol noch nicht geschlossen sind.

[1] Cattaneo p. 138, Fig. 66.

[2] Ibid. p. 139 s., Fig. 69.

mit soll gegen die Ausbildung eines italo-byzantinischen Stils in späterer Zeit zunächst nichts gesagt sein.

Von der Mitte des 8. bis über das 12. Jahrhundert hinaus erstreckt sich nach Cattaneo's Annahme (p. 182) der langobardische Einfluss über die

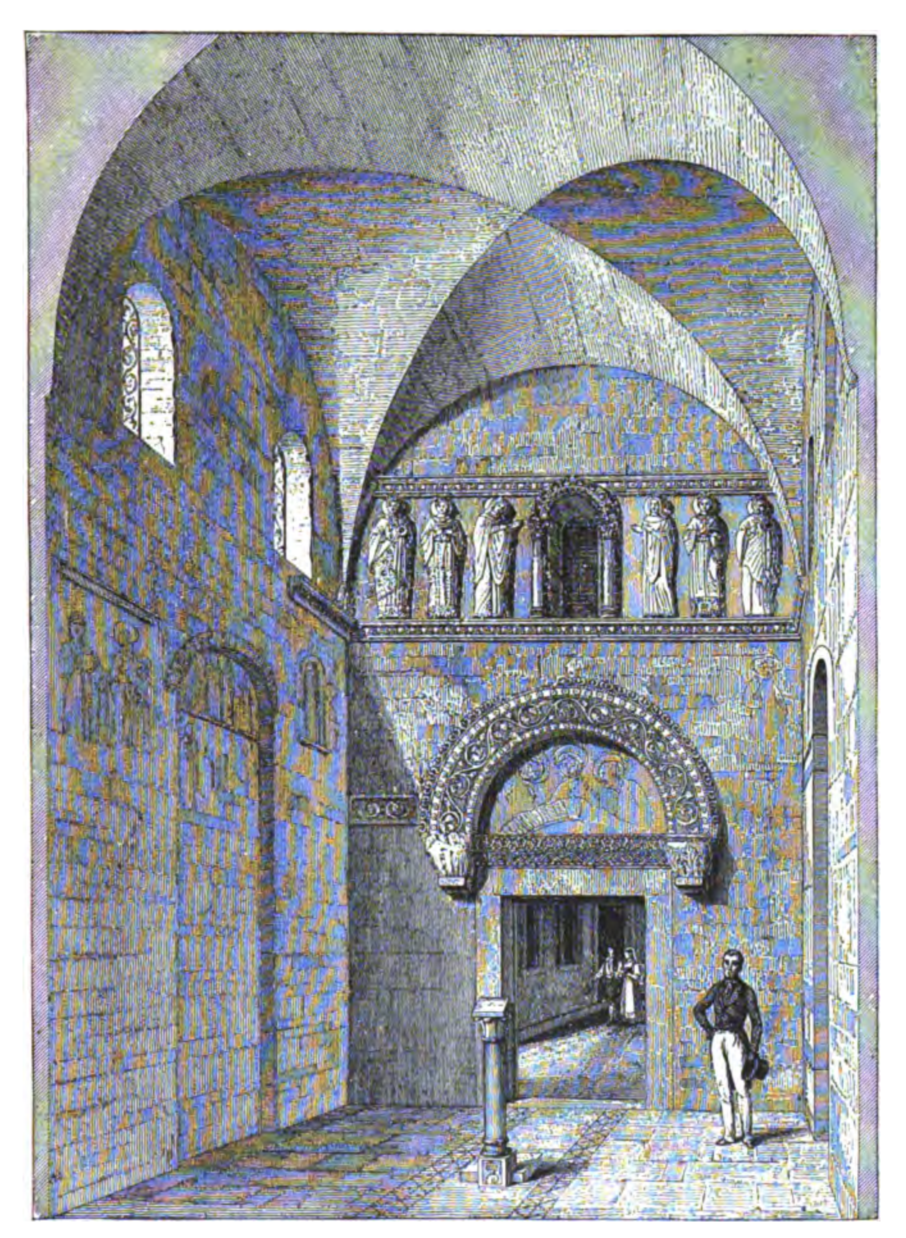


Fig. 464. Inneres von S. Peltrudis in Cividale.

westlichen Küsten des Adriatischen Meeres und selbst bis Rom. Wir begegnen da einem plastischen Decorationsstil, der eine Verfeinerung und Veredlung des im Friaul zuerst auftauchenden langobardischen darstellt. Man braucht zur Erklärung dieser Thatsache nicht nach dem Eindringen fremder Elemente

zu greifen; das Erstarken der einheimischen, durch Mischung der lateinischen und langobardischen Elemente bedingten Cultur reicht völlig aus, um diese Verzierungen an Ciborien, Chorschranken, Pfeilern, Pilastern u. s. f. zu erklären, deren hervorragendste Beispiele das Ciborium des hl. Eleucadius (806—816; jetzt in S. Apollinare in Classe bei Ravenna) (Fig. 467)[1] und der Altarvorsatz in S. Maria degli Angeli (jetzt an der Aussenwand der Portiunculakapelle) (Fig. 468)[2] darstellen.



Fig. 465. Vom Ambon von S. Salvatore zu Brescia. (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

Magistri Comacini.

Die Elemente dieses Stiles scheinen dann hauptsächlich durch die Comasker Steinmetzenschule (*Magistri Comacini*, bald, wie das Gesetzbuch des langobardischen Königs Rothari schon lehrt, ein Gattungsname für alle Steinmetzen) in Italien Verbreitung gefunden zu haben[3]. In Etrurien begegnen wir ihnen in Spoleto, in Assisi; wir finden sie in Toscanella, in Cività





Fig. 466. Vom Sarkophag der Theodata zu Pavia. (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

Castellana, in dem einsamen Sant' Elia, an verschiedenen Resten in Rom selbst, an S. Sofia in Benevent. Pavia war im Jahre 922 durch die Ungaren fast völlig zerstört worden; es erklärt sich, weshalb es keine Denkmäler

---

[1] Cattaneo p. 185, Fig. 104.

[2] Ibid. p. 182, Fig. 102.

[3] Ueber die *Magistri Comacini* s. Muratori Antiqq. Diss. t. XXIV. Schnaase a. a. O. III [2] 516 f. G. Merzario I maestri Comacini. Storia artistica di mille ducento anni [600—1800!]. 2 voll. Milano 1893. — Vgl. Histor. Jahrb. XV 239.

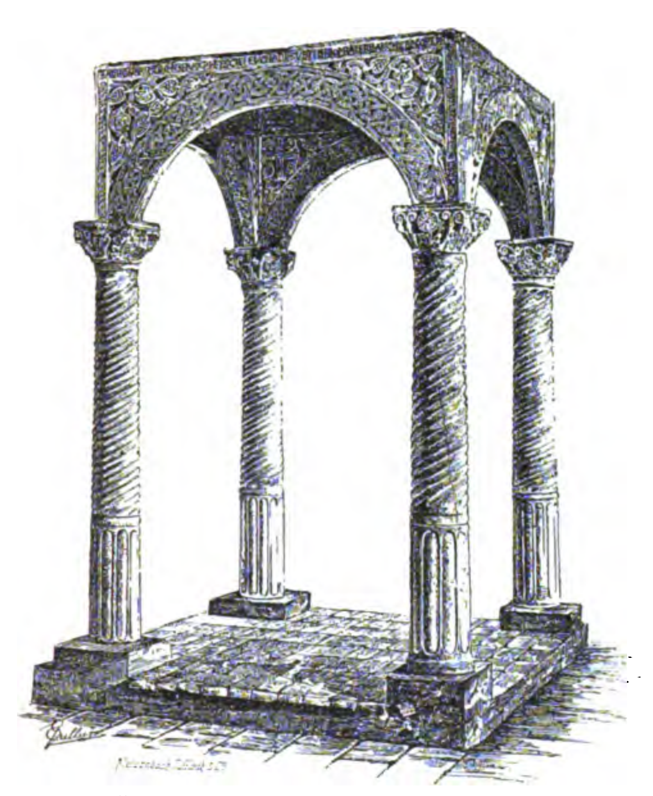


Fig. 467. Ciborium des hl. Eleucadius zu Ravenna. (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

dieses Stils mehr bewahrt, denn S. Michele muss jetzt dem 12. Jahrhundert zugeschrieben werden. In S. Ambrogio in Mailand sind einige untergeordnete Reste auf ihn zurückzuführen; doch, wie Zimmermann annimmt, nicht mehr die dem Bischof Angilbert (824—859) zugeschriebene Bedachung des Ciboriums, noch die silberne Altarbekleidung des Magister Wolvinus, welche 1196 durch das Herabstürzen der Kuppel zerstört worden wären.

Es ist Notiz zu nehmen von dem Zugeständnisse Zimmermanns, dass wie in der Architektur Italiens so auch in der Plastik während des ganzen ersten Jahrtausends das Altchristliche herrschend blieb. ‚Die Ornamentik nach langobardischem Geschmacke widerspricht dem Alt-



Fig. 468. Altarvorsatz in Portiuncula (S. Maria degli Angeli). (Nach Cattaneo, L'architettura in Italia.)

christlichen nicht, wenn sie auch ein neues Element dazu bringt. Was sich Inhaltliches in diesen ornamentalen Sculpturen findet, ist altchristlich-symbolisch, es sind symbolische Thiere, besonders Vögel, Kreuze, der Weinstock....

Die ganze Kunst ist die eines ungebildeten Volkes; sie knüpft inhaltlich da an, wo die ravennatischen Sarkophage aufgehört hatten.'

Dieser germanische Geschmack, der im 9. Jahrhundert Italiens Kunst erfüllt, scheint zwar mit dem 10. Jahrhundert zurückzutreten, aber er geht nicht verloren. Im 11. Jahrhundert, wo das specifisch italienische Nationalgefühl sich zu regen beginnt, tritt er uns in dem Flechtornament und selbst in der flachen Behandlung der phantastischen Thiere und deren theilweiser Auflösung ins Ornamentale wieder entgegen. So in Maderno am Gardasee, in den Capitellen und dem Hauptportal von S. Pietro in Ciel d'oro in Pavia, selbt an S. Michele. Das ist das letzte Anklingen deutscher Empfindung, ehe sie von der lateinischen Uebermacht jenseits der Alpen verschlungen wird.

Von den Bauwerken, an denen der germanische Geist in dieser Zeit einen bestimmenden Antheil gehabt haben mochte, hat sich wenig erhalten. Von dem Taufbassin in Cividale ist bereits gesprochen worden; zu nennen sind noch S. Giorgio in Valpolicella (8.—9. Jahrhundert)[1]; S. Salvatore in Brescia (im Jahre 753)[2]; S. Teuteria in Verona (8.—12. Jahrhundert)[3]; S. Maria delle Caccie in Pavia (8. Jahrhundert)[4]; S. Frediano in Lucca (?). Der Palazzo delle Torri in Turin wird von Einigen für noch vorlangobardisch erachtet. Der Palast der Theodelinde zu Monza und diejenigen der Könige Bertari zu Pavia und Luitprand zu Olona sind zu Grunde gegangen.

II.

Gallo-fränkische Kunst.

In keiner Provinz des weiten Reiches hatte römisches Wesen tiefere Wurzeln geschlagen als in Gallien; länger als in einem grossen Theile Italiens selbst hat in diesem Lande die römische Cultur sich erhalten. Die Inschriften, welche in Rom mit dem 7. Jahrhundert aufhören, lassen sich in Gallien noch bis tief ins 8. Jahrhundert nachweisen. Viele andere Anzeigen sprechen für eine verhältnissmässig längere Bewahrung römischer Technik. Im einzelnen scheint Mailand einen bestimmenden Einfluss auf die kirchliche Architektur nach der sinkenden Römerzeit auf Gallien ausgeübt zu haben. Die kreuzförmige Gestalt der Marienkirche in Ebredunum (392, Embrun) und der Kirche S. Gervasius und Protasius in Tours (443—460) wird auf die Apostelkirche in Mailand (S. Nazaro al Corpo) zurückgeführt. Kreuzförmig waren auch die von Bischof Namatianus in Clermont (446—462) und die von Chlodwig nach 496 in Paris gestiftete Kirche der hl. Genovefa angelegt. Diese Gestalt scheint eine Zeitlang mit dem einfachen basilikalen Schema, wie es wol die alte, von Bischof Perpetuus begründete S. Martinskirche in Tours darstellte und wie es nun seit der Einführung des Benedictinerordens in Frankreich in den Kirchen dieses Ordens stereotyp wird, gekämpft zu haben. Sie kehrt in der Vincentiuskirche zu Paris (S.-Germain des Prés, 543—558), in S. Medardus zu Soissons, später in den Klostergründungen zu Meaux (628), S.-Denis, Centula (S.-Riquier bei Amiens), Fontanellum (Vandrille bei Rouen, 648), Gemeticum (Jumièges bei Rouen, 655), Corbie (657) wieder[5].

[1] Cattaneo p. 91.
[2] Ibid. p. 131.
[3] Ibid. p. 114.
[4] Ibid. p. 141.
[5] Vgl. H. Graf Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika (Opus francigenum), Stuttgart 1878, und betreffs der sich daran anknüpfenden Controverse Dehio an den unten anzuführenden Stellen, und Graf im Repert. für Kunstwissenschaft XVII (1894) 129.

Der Uebergang von dem Holzbau zum Steinbau wird sich bei den Franken, welche in das römische Gallien eindrangen, sehr rasch vollzogen haben; bald war das Auge ihrer Schriftsteller geschärft genug, um die einfachen aus Bruchsteinen mit Mörtel *(‚gallicano more‘)* hergestellten Bauten von dem römischen Quaderbau *(‚Opus romanum‘)* zu unterscheiden. Neben beiden kommt auch auf dem Festland der Eichenholzbau mit Rohrbedachung *(‚Opus scoticum‘)* in Anwendung. Den noch immer namentlich auf deutschem Boden vorwiegenden Holzbau wird man sich als einen rohen Blockverband zu denken haben; aber auch bei dem Steinbau war sicher die decorative Leistung auf ein Minimum beschränkt. Man verfügte nicht mehr über die Mittel, welche die Antike zur Belebung und Ornamentirung ihrer Bauten zu verwenden in der Lage war, und so half man sich, um dem Auge eine gewisse Unterbrechung zu bieten, durch verschiedene dieser Zeit und noch den nächstfolgenden Jahrhunderten eigene Auskunftsmittel. Dahin zählte der Wechsel verschiedenfarbiger Backsteine bei Fenstereinfassungen und Gurtbändern, wie er uns schon in S. Apollinare Nuovo in Ravenna begegnet; der Wechsel von Bruch- und Ziegelsteinen, den man bis ins 11. Jahrhundert an rheinischen Bauten beobachtet; der Wechsel in der Lagerung, den das Baptisterium S. Jean zu Poitiers, die alte Basilika zu Beauvais *(Basse-Ouevre)*, die Kirchen zu Savonnières und Gennes darbieten. Derselben Absicht diente offenbar die Sitte, in das Mauerwerk der Kirchen Spolien älterer Bauten, groteske Köpfe, Sculpturreste der Antike u. dgl. einzumauern.

Innenausstattung der Kirchen.

Für unsere Kenntniss der Innenausstattung der merowingischen Kirchen ist Gregorius von Tours (573—595), der Historiker der Franken, unsere Hauptquelle, vor allem durch die Nachrichten über die von Bischof Perpetuus in Tours erbauten, von ihm selbst theilweise wiederhergestellten Kirchen seiner Bischofsstadt [1]. Er beschreibt ausserdem andere Kirchenbauten, so den von Bischof Namatianus in Clermont in der Auvergne errichteten, welcher, wie erwähnt, eine Kreuzanlage war. Die Innenmauern waren mit vielfarbigem Marmor ausgelegt; alles erscheint, was für die Bauten dieser Zeit wol überhaupt beabsichtigt war, angelegt, um den Eintretenden mit Ehrfurcht und heiliger Scheu zu erfüllen *(‚terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur‘*; Hist. Franc. II 16). Bei einem andern Bau, der von Avitus ausgeschmückten Kirche des hl. Antolianus zu Arvenna, ist, abgesehen von gewissen nicht völlig erklärten architektonischen Details [2], von einer gemalten *(‚pictura imaginata‘)* Decke *(‚camera‘)* die Rede [3]. Sehr beachtenswerth ist die Notiz, welche Gregor (Hist. Franc. II 17) uns über die Leitung derartiger Ausmalung von Gebäuden gibt. Als der Bischof Namatianus seine Kirche neu erbaute, wollte sich auch seine hochbetagte (ehemalige) Gattin, die jetzt das Wittwengewand *(‚veste nigra‘)* trug, durch eine Stiftung verewigen. Sie erbaute also

[1] Vgl. für die Martinskirche in Tours die Untersuchungen Quicherats (Rev. archéol. 1869 u. 1870), abgedruckt in dessen ‚Mél. d'arch. et d'histoire‘, réun. par R. de Lasteyrie (Paris 1886), p. 30 s. Betreffs der noch zu erwähnenden Controverse über die Form der Kirche ibid. und de Lasteyrie in Mém. de l'Acad. des Inscr. t. XXXIV (1891). Dehio und Bezold Kirchliche Baukunst I. Dehio im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlung. 1891, S. 1, und im Repert. für Kunstwissenschaft XVI 218. Graf a. a. O. Ratel Les basiliques de St-Martin à Tours. Bruxelles 1886. Augusti Beitr. II 160 f.

[2] ‚Erectis tamen parietibus super altare aedis illius, turrem a columnis, pharis, Heracliisque transvolutis arcubus erexerunt, miram camerae fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam.‘ Vgl. dazu Augusti a. a. O. S. 170.

[3] De glor. mart. I 65.

die S. Stephanskirche in der Vorstadt und liess sie ausmalen. Das geschah, indem sie aus einem Buche den Malern die Darstellung des Sujets vorlas *(,quam cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quae in parietibus fingere deberent')*. Wir dürfen in diesem Satze wol eine Bestätigung dessen erblicken, was wir über die Abhängigkeit der monumentalen Malerei von der altchristlichen Bilderbibel (S. 383 f.) gesagt haben. Dass die würdige Matrone aus einer Bibelhandschrift nur die zur Darstellung ausgewählten Abschnitte vorgelesen, ist mit Rücksicht auf den Ausdruck *,librum'* nicht anzunehmen; ich vermuthe vielmehr, dass sie ein mit Miniaturen geziertes Evangeliar in der Hand hielt, aus welchem sie die Sujets und zugleich die Art ihrer Darstellung den Malern mittheilte.

Die Inneneinrichtung der Kirchen wurde des weitern durch Teppiche und gewirkte Vorhänge (so heisst es bei der Taufe Chlodwigs von dem Baptisterium: *,Velis depictis adumbrantur plateae ecclesiae, cortinis albentibus adornantur;* Hist. Franc. II 31), durch kostbares Geräthe (so den kostbaren den Kriegern Chlodwigs geraubten *,urceus mirae magnitudinis'* aus Reims; Hist. eccl. II 27), Ambonen und Pulte (dafür hat er De gloria conf. c. 37 die Bezeichnung *,analogium'*; anderwärts [De glor. martyr. I 94] wird der in der Kirche des hl. Cyprian befindliche *,analogius'* eingehender beschrieben: *,in quo libro supra posito cantatur aut legitur, mirabiliter compositus esse refertur. Nam ex uno lapide marmoris totus sculptus adseritur; id est mensa desuper, ad quam per quattuor gradus adscenditur; cancelli in circuitu, subter columnae, quia et pulpitum habet, sub quo octo personae recipi possunt'*) vervollständigt. Dass schon jetzt zum Schmuck derartiger Gegenstände mancherlei Thiergestalten verwendet wurden, ist wahrscheinlich, wenn auch fraglich sein kann, ob das in dem Chronic. Francor. l. IV erwähnte, von einem vergoldeten Adler mit ausgebreiteten Flügeln überragte Metallpult *(,analogium hispanico metallo . . . fusoria arte compactum, cui praeeminet deaurata aquila sparsis alis')* noch der merowingischen Zeit angehört.

In dieser Epoche begegnet uns auch das erste, auf lange Zeit einzige Beispiel, wie der Cult eines berühmten Heiligen für die bildende Kunst massgebende Bedeutung gewinnt. Die schon erwähnte Basilika des hl. Martinus zu Tours, von Bischof Perpetuus (ca. 470—473) erbaut, ist 558 durch Brand theilweise zerstört worden. Nach den uns überlieferten Inschriften [1] können wir die hier dargestellten Scenen beurteilen, welche, wie einer der von Paulin von Périgueux gedichteten Tituli sagt, auch hier eine wesentlich didaktische Absicht hatten (*,Si dubitas, ingesta oculis miracula cerne'* . . . *,dum narranda vides sollers et visa retexis | in sanctis quidquid signavit pagina libris'* etc.). Man sah da die Geschichte vom Scherflein der Wittwe, Christus im Seesturm, dann, was ganz neu ist, die Darstellung des Innern der Sionskirche mit der bischöflichen Kathedra und der Geisselungssäule, die dort den Pilgern gezeigt wurde und welche Adamnanus im 7. Jahrhundert ausführlich beschreibt. Dann wird eine Reihe von Wunderscenen geschildert *(Coecus, Claudus, Inops, Furiosus et Anxius, Aeger | Debilis, Oppressus, Captivus, Moestus, Egenus)*, bei denen man nicht an evangelische, sondern nur an Begebenheiten

---

[1] Vgl. LE BLANT Inscr. chrét. de la Gaule I 231 s. QUICHERAT l. c. JUL. v. SCHLOSSER Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (Sitzungsbericht der k. k. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Cl. CXXIII [Wien 1891] 80 ff.).

aus der Legende des grossen Heidenapostels S. Martin denken kann. Aber nicht bloss die Grabkirche desselben, sondern auch die Stadt- oder Bischofskirche, die oft mit jener verwechselt wurde, erzählte den Ruhm des Heiligen. Auch sie (begründet unter Kaiser Valens) war nach einem Brande 589 von Gregor von Tours wieder neu und stattlicher aufgeführt worden, und Gregors Freund, der Dichter Venantius Fortunatus, dichtete dazu die Tituli, denen gemäss die (gewiss nicht in Mosaik, sondern in Wandmalerei angebrachten) Bilder folgende Scenen veranschaulichten: 1. S. Martin heilt einen Aussätzigen durch einen Kuss *(leprosum purgat)*; 2. er theilt den Mantel mit dem Armen *(chlamys divisa)*; 3. seine Hände bedecken sich infolgedessen mit Edelsteinen *(tunicam dedit)*; 4. er erweckt Todte *(mortuos suscitavit)*; 5. er stürzt einen Baum durch das Kreuzzeichen um *(pinus excisa)*; 6. er wirft die Götzenbilder um *(idola prostrata)*; 7. er entlarvt einen falschen Martyrer *(falsus martyr)*.

Mehr als ein anderer Bote des Glaubens hatte S. Martin dazu beigetragen, das nördliche Gallien dem Christenthume endgiltig zuzuführen; seine Klosterstiftung ist für lange Jahrhunderte ein Mittelpunkt des Mönchthums geworden; die zahllosen Kirchen, die seinen Namen tragen (Frankreich allein zählt deren 3665), zeugen von der Verbreitung seines Cultes, der auch in Deutschland tief eindrang. Die bildende Kunst hat sich auch jenseits der Alpen bald seines Namens bemächtigt. Wir wissen aus dem Briefe des hl. Paulinus von Nola (Ep. XXXII), dass dessen Freund Severus bereits — gegenüber dem Bildnisse des Dichters selbst — das Porträt des nur wenige Jahre zuvor verstorbenen Martinus im Baptisterium zu Primuliacum hatte anbringen lassen. Von da wanderte es frühzeitig nach Italien, wo nach dem Zeugnisse des Venantius Fortunatus selbst (IV 672) die Wände der Kirche S. Iustina in Padua seine Wunder erzählten und S. Giovanni e Paolo in Ravenna das Porträt des Heiligen besass. Einige Jahrhunderte später entstand in S. Ambrogio in Mailand jenes Mosaik, welches die Beisetzung des hl. Martin in Tours und die in der Vision erlebte Anwesenheit des hl. Ambrosius bei diesem Begräbniss schildert (9.—11. Jahrhundert). Heiligenlegenden sind auch in den nächstfolgenden Jahrhunderten, namentlich an Grabmälern, öfter dargestellt worden; aber man muss bis zum 13. Jahrhundert, bis zu S. Francesco d'Assisi, herabgehen, um einen Heiligen von so unermesslicher Popularität zu finden, dessen Name Maler und Bildhauer in solchem Masse beschäftigt hätte und dessen Name in so glorreicher Weise mit der Geschichte der bildenden Kunst verwachsen wäre[1]. Wir begegnen hier einem neuen, für die christliche Kunst der Folgezeit höchst fruchtbaren Element.

Merowingische Plastik.

Die Anfänge der merowingischen Plastik gehören dem Völkerwanderungsstil an[2]. Sie fallen, als dem Christenthum dieses Volkes vorausgehend, ausserhalb des Rahmens unserer Aufgabe. Das gleiche gilt von der Verhandlung über das von Worsaae begründete Dreiperiodensystem, zu welchem die germanischen und speciell die skandinavischen Grabfunde Anlass gaben. Die durch Einführung dreier verschiedener Völker als der

[1] Vgl. Lecoy de la Marche St. Martin. Tours 1881. Bulliot et Phiollier La mission et le culte de St. Martin etc. Autun et Paris 1892. (S. dazu oben S. 219.)

[2] Vgl. für das Folgende die werthvolle Untersuchung P. Clemens Merowing. u. karoling. Plastik. Bonn 1894. (Abgedr. aus den Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rh.)

betreffenden Culturträger gestützte Theorie von der successiven Herrschaft einer Stein-, Bronce- und Eisenzeit ist, wenigstens für Mitteleuropa, wo nur von einer Stein- und Metallzeit die Rede sein kann, durch Lindenschmits Forschungen erheblich erschüttert worden. Für den Norden mag Undsets These gelten, dass die erste Hälfte des jüngern Eisenalters etwa vom 4.—8. Jahrhundert reiche. Kunstgeschichtlich kommt es nicht sowol auf das Material als auf die Formen an. Für die ganze Bronceproduction des Nordens besteht aber, wie Montelius nachgewiesen, der Hauptschatz der Ornamentik in der Spirale. Auf dem Festland herrscht sie im östlichen Europa von der Ostsee bis nach Ungarn; in Deutschland und Frankreich wird sie selten gefunden, dagegen ist sie wieder ein Hauptmotiv der irischen Ornamentik. Dazu kommt in der germanisch-römischen Ornamentik eine stärkere Verwendung der Thiermotive, die zum Theil den Römern abgesehen, zum Theil neu geschaffen sind. Der Stil der Gothen in Ungarn hat auch das Pflanzenornament frühzeitig aufgenommen. Die merowingische Kunst charakterisirt sich durch zwei Merkmale: die starke Verwendung des Zellenglasemails und eine bestimmte Form der Fibel. Ihre ältesten Hauptdocumente sind das 1653 aufgedeckte, zuerst von Chiflet, in unserer Zeit von Cochet u. A. beschriebene Grab des 481 verstorbenen Königs Childerich zu Tournay und das 1842 in Pouen bei Arcis-sur-Aube gefundene Grab (ob des 451 auf den catalaunischen Gefilden gefallenen Gothenkönigs Theoderich?). Dann kommen, schon aus der christlichen Zeit, die Goldschmiedearbeiten, welche sich durch die bereits erwähnten, den Monzaer Kronen durchaus nahestehenden Kronen in Paris und Madrid mit den Namen der Gothenkönige Raccesvinthus († 672) und Svinthila († 631) einleiten. Das sind Erzeugnisse einer höfischen Goldschmiedekunst, welche zwischem dem 5.—7. Jahrhundert bei Franken, Langobarden und Westgothen in Technik und Ornamentik die gleiche ist. Im Frankenreiche erscheint ein geistlicher Künstler, der hl. Eligius, Bischof von Noyon (588—659), an der Spitze dieser Kunst. Sein Hauptwerk war der uns nur in der Abbildung du Saussaye's von 1561 erhaltene, 1792 eingeschmolzene Kelch von Chelles, den dieses Kloster 622 von der Königin Bathilde als Geschenk erhielt (s. Fig. 406)[1]. Man bemerkt hier das specifisch fränkische netzartige Filigran, das in Schachbrettmusterung mit Zellenglas ausgefüllt ist, daneben Kreis, Dreieck, Rauten, die dieser Kunst eigenen Motive. Es wird von Clemen nicht mit Unrecht betont, dass es auch hier die Kirche ist, welche der Kunst wahrhaft monumentale Aufgaben stellt. Unter den diesem bischöflichen Goldschmied zugefallenen Aufträgen waren die Tumba des hl. Martin in Tours, das Grab der hl. Genovefa in Paris, das des hl. Dionysius in S.-Denis die vornehmsten; dazu kam eine Menge anderer durch den Schmuck kostbarer Steine und edlen Metalles ausgezeichneter Grabdenkmäler, welche sämmtlich dem Vandalismus der französischen Revolution 1793 zum Opfer fielen. An dem noch erhaltenen Thronsessel König Dagoberts ist wenigstens die Rücklehne eine Arbeit der Zeit Sugers. Eine Vorstellung von den Leistungen der merowingischen Goldschmiedekunst gewinnen wir jetzt nur mehr durch die uns in einigen Kirchenschätzen (S.-Maurice in Waadtland, Poitiers, Conques, Sens, Emmerich, Arles) erhaltenen Reliquienkästchen.

---

[1] Vgl. Ch. de Linas Les œuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonnée. Paris 1864. Rev. de l'art chrét. VIII 113, und die von Clemen a. a. O. S. 33 angeführte Litteratur.

Die Steinplastik bewahrte anfangs gewisse Ornamente des Völkerwanderungsstils, setzte diesen aber durch Aufnahme spätrömischer und besonders altchristlicher Motive und Vermischung derselben mit fränkischen Traditionen eine neue Decorationsweise zu. Zeugen derselben sind eine Anzahl steinerner Altäre (Charens, Rodez, Sauvian, Peilhen, Bagnols, Tarascon, Valognes), fast alle provençalische Werke, deren Anschluss an die altchristlich-römische Kunst der Provence ohne weiteres ersichtlich ist. Ebenso lehnen sich an diese auch die sparsam erhaltenen Sarkophage und Grabplatten an (Garin, Arles, Narbonne, Epinal, Mâcon, Bourges), wo zum Theil aber auch durchaus frühmerowingische Muster, das Flachornament und Elemente des Völkerwanderungsstils, abwechseln. Im nördlichen Frankreich und den Rheinlanden erhalten sich bis ins 10. Jahrhundert Grabplatten mit rein geometrischen, durch einfache Längs- und Querlisenen gebildeten Mustern.

Seit dem 6. und 7. Jahrhundert vereinzelt, häufiger seit dem 8. Jahrhundert tritt in der merowingischen Plastik auch das Pflanzenmotiv auf, vor allem in den entweder nebeneinander gestellten Akanthusblättern oder in den seit dem 8. und 9. Jahrhundert geläufigen im Halbkreis ausgebogenen Ranken. Endlich tritt das figürliche Element vorzüglich in der Elfenbeinplastik entgegen, die gen Ausgang des 9. und Anfang des 10. Jahrhunderts ihren ersten Höhepunkt erreicht. Für eine schon im 7. Jahrhundert bestehende Elfenbeinschnitzschule zeugen die uns erhaltenen Pyxiden (Sens, Rouen, Paris, Hannover, Wien u. s. f.), auf denen theils Löwenjagden, theils dem altchristlichen Bilderkreis entnommene alt- und neutestamentliche Sujets vorkommen; weiter die Knochen- und Elfenbeinkämme[1], unter denen die des hl. Lupus zu Sens, des hl. Hubertus zu Tongern, des hl. Remaclus zu Maastricht, des hl. Gauzelin (922—962) zu Nancy die hervorragendsten sind. Auf die Elfenbeintafeln und Buchdeckel führt uns die Betrachtung der karolingischen Kunst zurück.

Das Verhältniss der merowingischen Kunst zu den sie umgebenden Richtungen hat Clemen in einer durchaus lehrreichen Uebersichtstabelle (a. a. O. S. 137) darzulegen gesucht. Ihr wesentliches Resultat lässt sich dahin zusammenfassen: Die Gothen hatten den aus vierfacher Mischung — heimischer Tradition, oströmischer, orientalischer Tradition, Beeinflussung durch römische Exportkunst — entstandenen Völkerwanderungsstil durch ganz Europa getragen. Die merowingische und langobardische Kunst verquickten ihn mit der weströmischen Tradition. Darauf wird die merowingische Kunst die führende, beeinflusst die ostfränkisch-rheinische wie die irische Kunst und diese wieder beeinflusst die angelsächsische. Die beiden letzteren schöpfen neue Kraft aus ihren heimischen Ueberlieferungen; die angelsächsische Kunst gewinnt Einfluss auf die fränkische Kunst unter den Karolingern, die jetzt die Führerrolle übernimmt und auch die angelsächsische und langobardische beeinflusst.

III.

Auf dem Boden des eigentlichen Deutschland ist von der vorkarolingischen Kunst verschwindend wenig übrig geblieben. Die römischen Traditionen werden sich in den einstmals von den Römern beherrschten Rhein- und Donaugebieten noch eine Zeit lang erhalten haben. Die Inschriften des 5. und

Anfänge deutscher Kunst.

[1] Verzeichnet bei Westwood l. c. p. 272.

6. Jahrhunderts erlauben den Schluss, dass in Trier, Mainz, Worms u. s. f. sich rasch eine Mischung der angesessenen lateinischen bezw. latinisirten Bevölkerung und der fränkischen Einwanderung hergestellt hat. Alles deutet darauf hin, dass das Verhältniss der beiden Bevölkerungen rascher als in Italien sich freundlich gestaltete. In der alten Hauptstadt der *Belgica prima,* in Trier, entwickelten im 6. Jahrhundert die Bischöfe Nicetius und Magnericus eine erhebliche Bauthätigkeit. Der Erstere baute den, wie es scheint, in der Völkerwanderung verheerten römischen Dom um. Die Untersuchung dieses Restaurationswerkes durch v. Wilmowsky[1] hat aufgewiesen, wie die fränkische Technik sich noch immer in Abhängigkeit von der römischen bewegt, wie verarmt aber und mit wie schwächlichen Mitteln arbeitend sie ihr gegenüber erscheint. Eine selbständige Schöpfung des Nicetius war aber sein Bergschloss an der Mosel, dessen poetische Schilderung wir Venantius Fortunatus (Carm. III 12) verdanken und das die Einen mit Brower (zu Venantius p. 84) in Bischofstein an der Untermosel, die Anderen in der Nähe von Neumagen (der von dem Dichter als Nebenfluss der Mosel erwähnte *Rodanus* wäre dann die Thron) suchen. Diese von dreissig Thürmen bewehrte Burg, mit der von Marmorsäulen (?) getragenen Halle des Wohnhauses zeigt bereits die veränderte Lage des Episkopates. Er war aus der ärmlichen und einfachen Cella herausgetreten, in der er einst nahe der Basilika der Bischofsstadt gewohnt, und war in einen Palast eingezogen. Die Wohnung lässt auf den Besitzer schliessen. Kaum war das römische Kaiserthum nach Ravenna übergesiedelt, so hatten sich die römischen Bischöfe in den Behausungen der alten Caesaren auf dem Palatin niedergelassen, und so wuchsen sie in der Vorstellung des Volkes in die Erbschaft der Kaiser hinein. Die hervorragenden Bischöfe der Merowingerzeit, die Sidonius Apollinaris, Avitus, Gregor, Nicetius treten uns schon als Kirchenfürsten entgegen. Schon umgibt sie ein Schimmer weltlicher Herrschaft; die Burg des Nicetius ist das erste uns beglaubigte Monument dieser neuen Situation. Leider hat sich von ihr so wenig wie von den zahlreichen Kirchen- und Klosterstiftungen der merowingischen Zeit in den Saar- und Mosellanden (S. Maximin, S. Martin, dem Horreum in Trier, Echternach, Mettlach) erhalten. Als das älteste Denkmal nächst dem Dom, das heute noch in wenigen Resten steht, darf der aus einem römischen Castrum wol in merowingischer Zeit zur Kirche umgewandelte Bau in Pfalzel *(Palatiolum)* bei Trier angesprochen werden[2]. In Köln, wo sich, wie in Trier, auch noch Thürme aus der Frankenzeit erhalten haben, wird das Westpolygon von S. Gereon dem 6. Jahrhundert zugeschrieben. In Mainz hat sich von der Bauthätigkeit des Bischofs Sidonius (6. Jahrhundert) nichts mehr zu uns herübergerettet. Metz bewahrt noch in den ältesten Resten der alten Abteikirche S. Peter in der Citadelle[3] eine Construction, in der wir die wechselnden Ziegel- und Steinschichten und die kreuzweise Strichelung der merowingischen Zeit wahrnehmen; vielleicht reichen sie in die Begründungszeit des Klosters (6. Jahrhundert) hinauf. Auch in den Substructionen der ,Visitation' daselbst soll fränkisches Mauerwerk stecken[4]. Von den

[1] v. Wilmowsky Der Dom zu Trier. Trier 1874.

[2] W. Effmann Heiligkreuz und Pfalzel. Beitrag zur Baugeschichte Triers. Freiburg i. d. Schw. 1890. (Progr.)

[3] Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III 430.

[4] Ebendas. III 641. Es konnte wegen der Clausur bis jetzt niemals untersucht werden.

merowingischen Klosterstiftungen der Speierer Diöcese (S. German vor Speier; Weissenburg im Unterelsass), ebenso von denjenigen der Strassburger (S. Stephan, S. Thomas in der Stadt, Haslach, Schuttern) hat sich nichts mehr erhalten. Am Oberrhein und in der nördlichen Schweiz sind die ursprünglichen Stiftungen des hl. Gallus († 640, S. Gallen) und des hl. Pirmin (Disentis, Reichenau [724], Murbach), ebenso wie die ersten Ansiedlungen auf dem Schwarzwald (S. Blasien, S. Trudpert) längst Neubauten gewichen. Das gleiche ist von Säckingen, Petershausen, von den in dem östlichen Süddeutschland gelegenen Gründungen (Füssen, Salzburg, S. Emmeram in Regensburg) zu sagen.

Holzbau.

Dass bei diesen ersten Ansiedelungen der Holzbau vorherrschte, ist an sich anzunehmen und hier und da ausdrücklich bezeugt, selbst noch im 11. Jahrhundert von S. Georgen[1]; fand doch noch im selben Jahrhundert der auf den Bischofsstuhl von Passau berufene hl. Altmann fast nur Holzkirchen in seinem Sprengel vor. Nachgewiesen ist der Steinbau bei der Basilika des 763 gestifteten Klosters Lorsch an der Weschnitz, wie wir auch von vornherein an den vornehmeren Kirchenbauten (in Mainz S. Martin, in Köln S. Martin und S. Maria im Capitol) und bei fürstlichen Klosterstiftungen, wie Prüm (762), Steinbauten annehmen dürfen. In S. Gallen setzte der Abt Othmar (720—760) schon ein ‚Palatium‘ an die Stelle der Holzcelle des hl. Gallus, und die von ihm errichtete Paulusbasilika hatte Steinwände und eine Krypta unter dem Chor. Das wäre die älteste uns bekannte; doch setzt Viollet-le-Duc diejenige unter dem Seminar zu Orléans ins 6. Jahrhundert. Auch die Krypten unter S. Victor in Marseille mögen älter sein. Im Bereich der langobardischen Herrschaft weiss Cattaneo keine über das 8. Jahrhundert hinausfallenden anzuführen; es sind hier S. Salvatore und die Rotonda in Brescia die ältesten, worauf mehrere des 9.—10. Jahrhunderts folgen. Vielleicht war eine so bedeutende Niederlassung wie Fulda von Anfang an, wenigstens theilweise, als Steinbau angelegt; die übrigen Klosterstiftungen des hl. Bonifatius (Amöneburg, Fritzlar u. s. f.) wie die bayerischen (Eichstädt, Würzburg, Freising) und österreichischen Stifter (Salzburg, S. Florian, Kremsmünster, Mondsee) werden sich zunächst auch mit Holzbauten beholfen haben.

IV.

Irische Kunst.

Die Kelten der britischen Inseln hatten das Christenthum früh und begeistert aufgenommen. S. Patricks Thätigkeit (432—465) war von dem grössten Erfolge begleitet; das Ushersche Verzeichniss nennt bereits im 7. Jahrhundert an die Tausend Heilige, welche die ‚Insula Sanctorum‘ hervorgebracht. Die Eigenthümlichkeiten der Culderkirche waren scharf ausgeprägt; so ausgeprägt und von jeder andern verschieden ist auch die alte keltische und die von ihr beeinflusste angelsächsische Kunst.

Kirchenbauten.

Die ersten kirchlichen Bauten in Irland[2] schliessen sich an die nationale

[1] Kraus Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden II 84.

[2] Vgl. George Petrie The Ecclesiastical Architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman Invasion. Dublin 1845. Westwood Lapidarium Walliae. Londin. 1876. Margaret Stokes Early Christian Art in Ireland (South Kensington Mus. Art Handbooks). London 1888. Jos. Anderson Scotland in early Christian Times. 2 vols. Edinb. 1891. J. Romilly Allen Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the 13th Century. London 1887. Reiches Material in der Zeitschrift ‚Archaeologia‘. Vgl. auch die bei

Bauweise an. Die Dolmen und Steinringe wurden als früheste Oratorien benutzt und ihre Gestaltung beeinflusste zweifellos die Bauart, besonders die Thüranlagen, christlicher Bethäuser. Die alte Kirche zu Kilmacdar (Fig. 469), der ‚Doorway‘ von Maghera Church (Fig. 470)[1] gehören zu den frühesten Beispielen dieser Art. Wann man zu dem Steinbau geschritten, lässt sich wol kaum mit Sicherheit sagen; vermuthlich sehr früh. Als ältestes Baudenkmal nennt das Stokes'sche Verzeichniss Columba's House in Kells (807), dann folgen die Kathedrale in Clonmacnoise (904), der ‚Cashel‘ und sein ‚Belfry‘ in Seirkieran (917) u. s. f. Charakteristisch ist hier der hohe Rundthurm, dessen Einführung und Bevorzugung wol einmal mit Rücksicht auf die früh verwendeten Glocken, dann durch die Beschaffenheit des Terrains gegeben war: man brauchte weithin auslugende Thürme, um das Land zu überschauen. Derselben Erscheinung begegnen wir in Schottland, wo die Kirchthürme von Egilsay[2], Brechin[3], Abernethy[4], Devenish[5] bemerkenswerthe Beispiele dieser Architektur sind. Von dem Aussehen der ältesten Kirchen mag die Ansicht von Saint Kevin's in Glendalough (Fig. 471)[6] eine Vorstellung geben. Freilich mögen die genannten Denkmäler vielleicht erst dem 10.—12. Jahrhundert entstammen; aber sie wiederholen gewiss nur den Typ, der seit dem 7. Jahrhundert in Anwendung kam. Einen zweiten Typ mit Anordnung zweier die Westseite flankirender Rundthürme finden wir in der alten Uferkirche von Deerness[7]. Der Grundriss dieser Kirchen ist von dem basilikalen Schema durchaus abweichend. Die Egilsay Church[8] hat ein langes, schmales, einschiffiges Langhaus, dem ein rectangulärer Raum als Presbyterium folgt; die Eingänge liegen an den Seiten des Schiffes, ein kleiner Gang führt zu dem Rundthurm, welcher dem Westende vorgelegt ist. Die sehr merkwürdige Kirche von Kilvicocharmaig of Eilean Mor[9] bildet ein 37′5″ langes, 20′ breites Oblongum, das durch einen 12′ hohen Wall in zwei gleiche Theile, ein Schiff und einen Altarraum, getheilt ist (Fig. 472). Indessen tritt doch auch daneben in England das römische Schema auf; die angeblich dem 7. Jahrhundert angehörende Basilika in Aylesbury (Grafschaft Buckingham) erinnert an den Grundriss der alten S. Peterskirche[10].



Fig. 469. Alte Kirche zu Kilmacdar.
(Nach Stokes, Early Christian Art in Ireland.)

Metallurgie. Die irische Metallurgie des 6. Jahrhunderts erscheint zunächst unter fränkischem Einflusse[11]. Die von S. Patrick nach Irland mitgebrachten Künstler hatten aber hier noch die auf der Völkerwanderungskunst beruhende Technik vorgefunden; länger als auf dem Continent hatte die Spirale sich hier als

---

Clemen a. a. O. verzeichnete Special-Litteratur, und Zeitschr. für deutsche Geschichtswissenschaft V 450 f.

[1] M. Stokes l. c. p. 165, Fig. 79.
[2] Anderson l. c. I 35 f.
[3] Ibid. p. 38 f.
[4] Ibid. p. 42 f. [5] Ibid. p. 47.
[6] Ibid. p. 59.
[7] Ibid. p. 60 f.
[8] Ibid. p. 34, Fig. 2.
[9] Ibid. p. 110, Fig. 43.
[10] Rev. archéol. 1880, p. 334.
[11] Vgl. für das Folgende wieder Clemen a. a. O. S. 61 f.

Characteristicum erhalten. Dazu tritt jetzt das Flechtwerk, welches zwar nicht irischer Erfindung ist, aber von den Iren mit besonderer Vorliebe verwendet und zu jenem eigenthümlichen Gerimsel ausgebildet wird, das in dieser alle Gebiete des Kunsthandwerkes ergreifenden und durchaus volksthümlichen Kunst uns allenthalben begegnet. Die ältesten uns erhaltenen Erzeugnisse derselben sind die alten eisernen Handglocken, Werke von roher, kastenförmiger Gestalt, als deren erstes die S. Patricksglocke im Museum der Royal Irish Academy gilt (Fig. 473); sie erhielt, wie einige andere, zwischen 1091—1104 eine kostbare schreinartige Umhüllung. Solcher Eisenglocken bewahrt man in Irland 53, einige (6) in Wales und Schottland (4). Daneben kommen (wol nicht erst seit dem 10. Jahrhundert) Bronceglocken vor, von denen diejenige des Cumasarch um 904 zu setzen wäre (Fig. 474); doch ist die S. Finansglocke, wenn authentisch, viel älter, da Finan Zeitgenosse des hl. Columba († 597) war. Im 8. und 9. Jahrhundert erhob sich die Goldschmiedekunst zu ausserordentlichen Leistungen. Das 8. Jahrhundert brachte die berühmte Torabroche[1] hervor. Auf deutschem Boden entstand der alamannischen Kreisen nahestehende, aber doch sicher von Iren zwischen 777—788 gearbeitete Thassilokelch im Stifte zu Kremsmünster (Fig. 475). Aus dem 9. Jahrhundert stammt der von Ardagh[2], ein aus den verschiedensten Metallen zusammengesetztes und alle Techniken vereinigendes Meisterwerk (Fig. 476). Später, im 11. und 12. Jahrhundert, treten hauptsächlich die kostbaren Schreine auf, deren glänzendste Vertreter der des Buches von Durrow (um 900), der

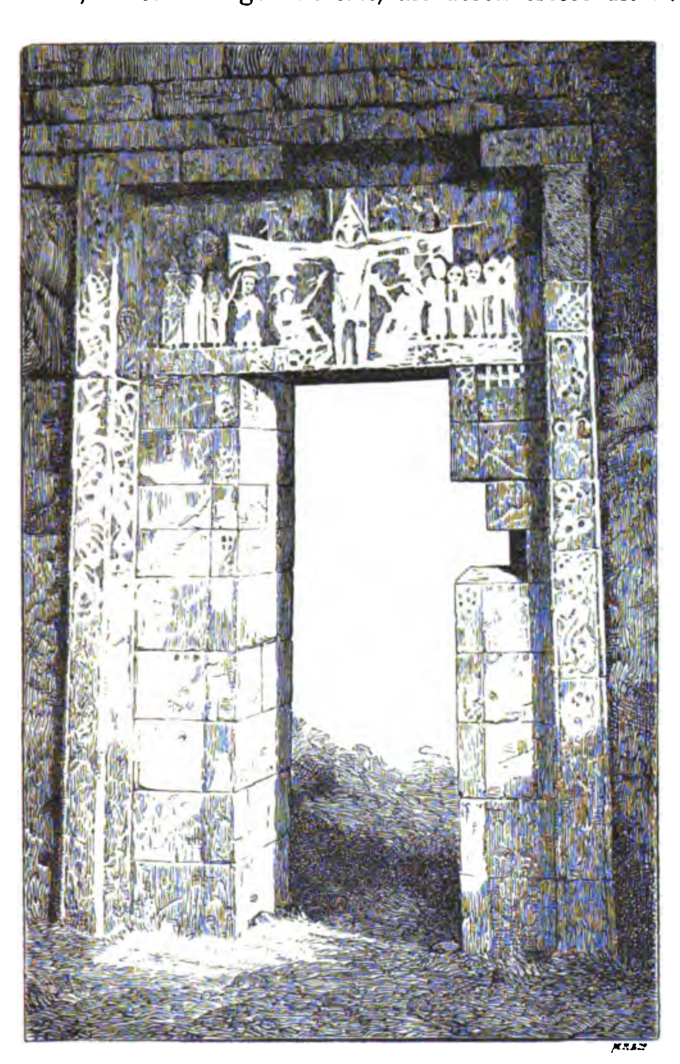


Fig. 470. Doorway von Maghera Church. (Nach Stokes, Early Christian Art in Ireland.)

[1] Stokes l. c. Fig. 25 u. 26. [2] Ibid. Fig. 31.

des Codex von Molaise (von einem inschriftlich genannten Künstler Gillabaithin um 1001 bis 1025), der S. Moedocs sind.

Unter den Angelsachsen scheint nach Beda's Bericht (Hist. eccl. III 6)

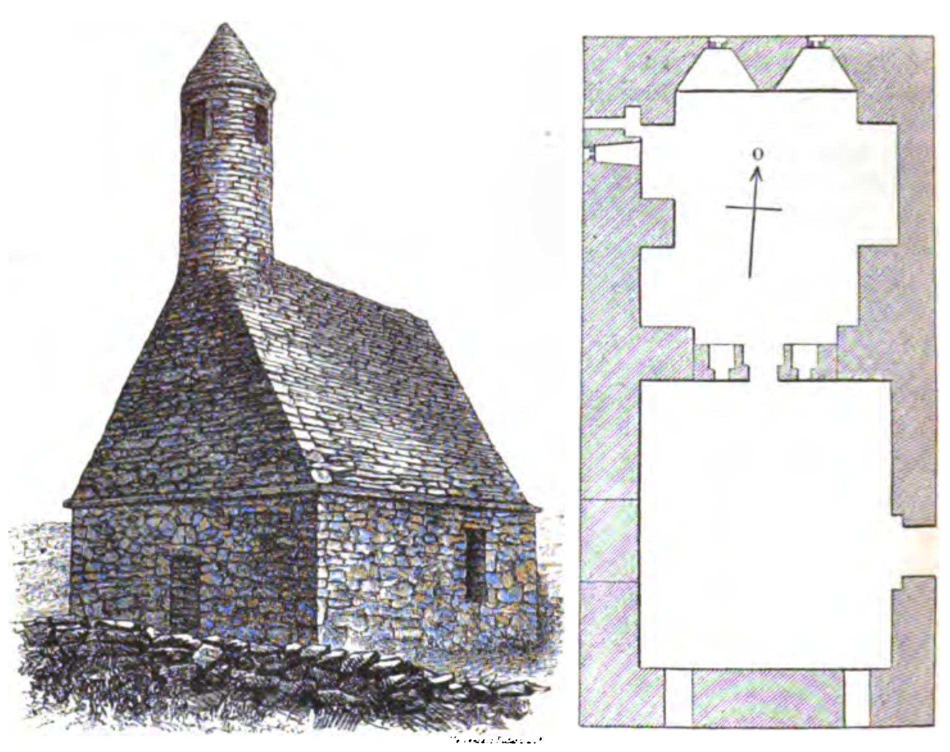


Fig. 471. Saint Kevin's in Glendalough. Fig 472. Kirche von Kilvicocharmaig. (Nach Anderson, Scotland in Early Christian Times.)



Fig. 473. Patricksglocke. (Nach Anderson, Scotland in Early Christ. Times.)



Fig. 474. Glocke des Cumasarch zu Armagh. (Nach Stokes, Early Christian Art in Ireland.)

König Oswald von Northumberland um die Mitte des 7. Jahrhunderts zuerst Goldschmiedearbeiten angeregt zu haben. Die unter diesem Volke zwischen

dem 5.—8. Jahrhundert entstandenen Metallschmucksachen[1] stehen zunächst unter irischem Einflusse; doch kamen 676 durch Bischof Benedict auch Werk-



Fig. 475.
Thassilokelch zu Kremsmünster.



Fig. 476. Kelch von Ardagh.
(Nach Stokes, Early Christian Art in Ireland.)

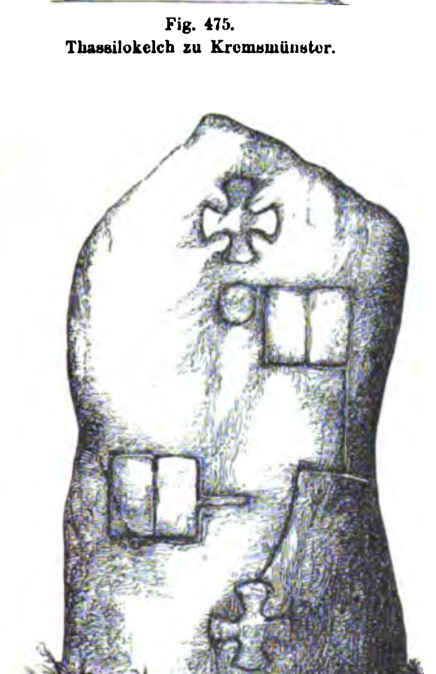


Fig. 477. Keltisches Denkmal zu Arbirlot.
(Nach Anderson, Scotland in Early Christian Times.)

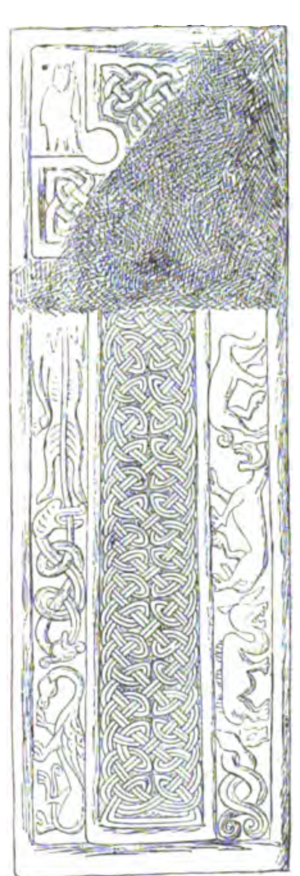


Fig. 478. S. Vigeon's Stein.
(Nach Anderson, Scotland in Early Christian Times.)

leute, namentlich Glasarbeiter, nach England hinüber[2]. Besonders beliebt sind in dieser Kunst die Fibeln; auch Antependien, Grabschreine und selbst Voll-

[1] J. de Baye Études archéol. Époque des invas. barb. Industrie anglo-saxonne. Par. 1889.

[2] Beda Vita bb. abbatum Wiremuth. p. 295.

figuren werden erwähnt, letztere schon um 727 in dem von König Ina von Wessex gestifteten Oratorium (Christus und Maria mit den zwölf Aposteln). Wie es scheint, war die alte Bischofsstadt York Hauptmittelpunkt dieser Thätigkeit im 8. Jahrhundert, und von da kam auch Kaiser Karls d. Gr. Hauptrathgeber in künstlerischen Dingen ins Frankenreich herüber.

Die Steinplastik der Iren kennzeichnet sich in ähnlicher Weise durch die Verwendung der geschlossenen und offenenen Spiralen, das geometrische Motiv der Key-Patterns und das Band- und Flechtwerk *(interlaced work)*, zu welchen später erst Thierbestandtheile hinzutreten. Vertreten ist diese Sculptur

Grabmonumente.

hauptsächlich oder einzig durch die Grabmonumente, deren erste Gruppe (3.—4. Jahrhundert) aus höchst roh ornamentirten Megalithen besteht, die nun von den Christen gewordenen Kelten mit Kreuzen bezeichnet wurden (vgl. Fig. 477); dann folgen Grabplatten mit einem Krückenkreuz (in Irland bis Ende des 9., in England im 7. und 8. Jahrhundert), zum Theil mit Runeninschriften versehen (vgl. Fig. 478). Unter diesen sind die Platten von Clonmacnoise mit dem Namen des hl. Findan und des Suibine, *‚doctor Scotorum peritissimus‘*, bemerkenswerth[1]; eine dritte, seit dem 9. Jahrhundert nur hier auf den britischen Inseln allein auftretende Gruppe bilden die Grabplatten mit Füllungen von regelmässigem Flechtwerk in vertieften Feldern und in den spätern Arbeiten mit historischen und biblischen Scenen. Dahin zählen die Denkmäler von Rockland, Bexhill, Colsterworth; als eines der ersten dieser Richtung wird der Grabstein des Königs Eadulf zu Alemouth in Northumberland (Anfang des 8. Jahrhunderts) genannt. Höchst merkwürdig sind dann die phantastischen schottischen Sculpturen in Forfarshire.

Hochkreuze.

Vor allem aber sind es die Hochkreuze[2], in denen sich die Eigenart der religiösen Kunst der Kelten und Angelsachsen bewährt. Es scheint, dass dieselben seit dem 6. Jahrhundert aufkommen, anfangs in der keltischen Form mit ausgerundeten Armen und einem mittlern Kranze; dann wird die Gestaltung durch Wegfallen der Fenster zwischen Kreuzung und Kranz schlanker, um im 10. Jahrhundert den Höhepunkt künstlerischer Ausgestaltung zu gewinnen. Das älteste datirbare Werk dieser Art ist dasjenige von 651 zu Collingham (Yorkshire) mit Flechtornament und sehr rohen Evangelistenbildern. Ungefähr derselben Zeit gehören mehrere englische und schottische Hochkreuze, vor allem aber das Ruthwellkreuz an (Fig. 479)[3]. Zu den besten Exemplaren

---

[1] Vgl. G. Petrie Christian Inscr. in Irish language. Dublin 1872. E. Hübner Inscr. Brit. Christ. Berol. 1876. Anderson, Stokes und Romilly Allen l. c. Für die späteren Jahrhunderte Ch. Boutell Christian Monuments in England and Wales. London 1854.

[2] Vgl. betreffs der Hochkreuze ausser der angegebenen Litteratur Stuart Sculptured Stones of Scotland. 1856. Romilly Allen The Crosses of Ilkley (Journ. of the Brit. Arch. Soc. XLI 351). Stephens Handbook of Runic Monum. p. 124. Alfr. Rimmen Ancient Stone Crosses of England. London 1875.

[3] Anderson l. c. I 85. 225. 261; II 134 ff. (Abbild.). — Stokes l. c. p. 124 f. — Stephens l. c. II 405. 419 (Abbild.). — Hammerich Aelteste christl. Epik der Angelsachsen u. s. f. Aus dem Dänischen übersetzt von A. Michelsen, Gütersloh 1874, S. 32 f. (Abbild.). — Miss Stokes setzt das Ruthwellkreuz erst ins 11. Jahrhundert und sieht in seinen Sculpturen ein nach den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos gearbeitetes Werk (!). Auch Alb. Cook (‚Academy‘ 1890, No. 930, p. 153; vgl. Browne ebd. No. 931, p. 170; ferner ebd. 1888, No. 833 u. 834) nimmt eine spätere Entstehung an. Indessen hat Henry Bradley (‚Academy‘ 1888, No. 833, p. 279) die Mangelhaftigkeit der für eine spätere Datirung beigebrachten Beweise aufgewiesen und zu Gunsten des 7. Jahrhunderts geltend gemacht, dass ein datirtes Denkmal, die runische Inschrift vom Jahre 670 (= erstes Jahr des Königs Ecgfrith), nämlich der Obelisk von Bewcastle, ganz ähnliche Formen wie das Ruthwellkreuz zeigt.

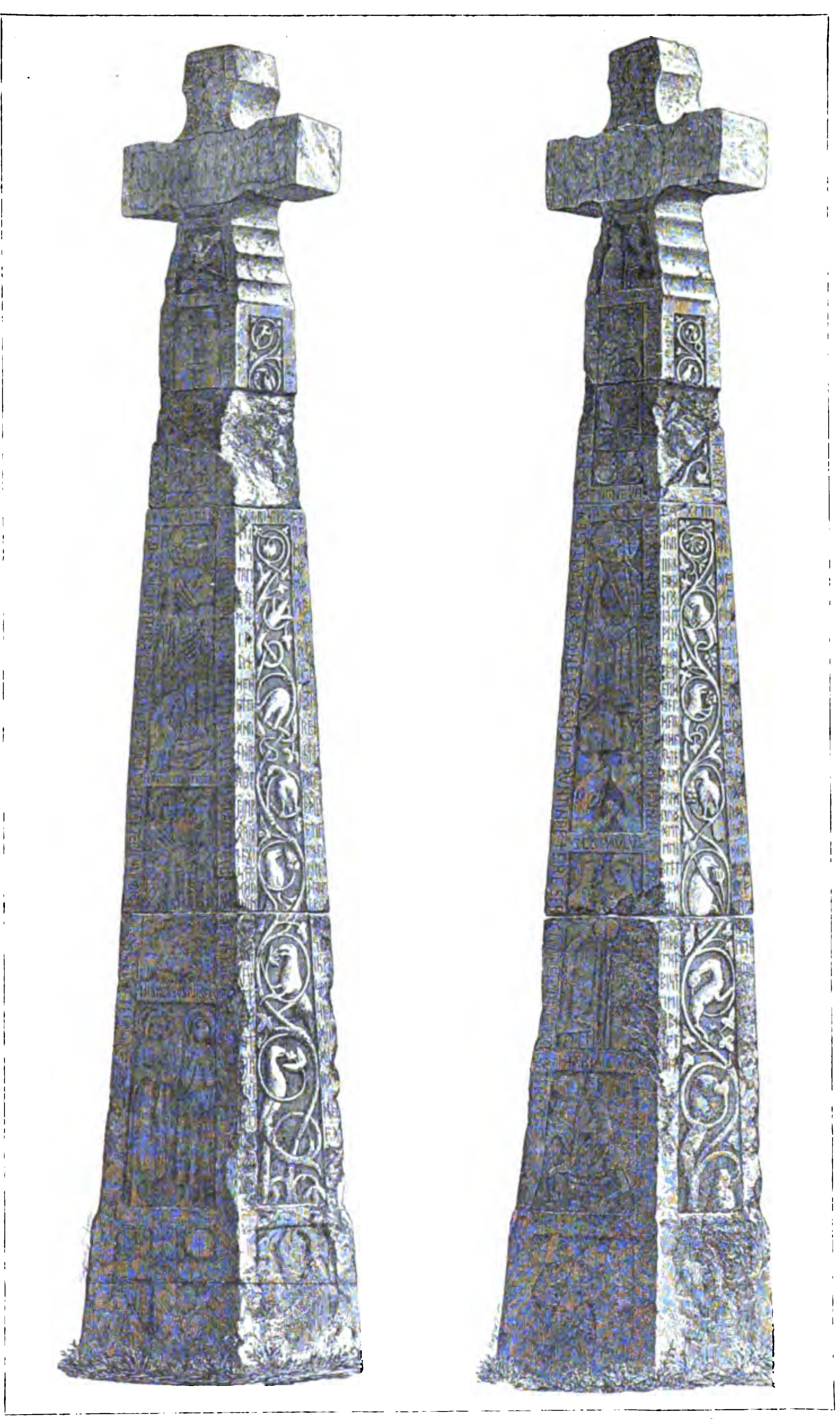


Fig. 479. Ruthwellkreuz. (Nach Hammerich, Aelteste christl. Epik der Angelsachsen.)

zählen in England das Carewkreuz (Pembrokshire), in Irland die Kreuze von Clonmacnoise (Kreuz des Königs Fland, um 914) und Durrow, das von Muredach in Monasterboice (924; Fig. 480), das in Tuam und Kells[1].

Diesen Hochkreuzen kommt für die keltische und angelsächsische Cultur eine weit höhere Bedeutung zu, als man gewöhnlich annimmt. In einer Zeit, wo die Kirchen auf dem flachen Lande noch sehr sparsam gesät waren, bildete das mitten in den Feldern oder auf einer kleinen Anhöhe aufgerichtete Kreuz für den ganzen umwohnenden ‚Than' den Mittelpunkt der Andacht[2]. Der hl. Augustin hatte am Tage nach seiner Landung auf englischem Boden dem König Ethelbert das Kreuz zum Kusse geboten: es war das erste sieghafte Erscheinen des heiligen Zeichens auf diesen Inseln. Dann pflanzte es der hl. Oswald als ein Symbol der Hoffnung und Befreiung in den Boden Northumberlands ein. Von diesem Tage ab werden die Hochkreuze Sinnbild des Sieges Christi über die Barbarei. Mit ihnen steigt die Poesie des Kreuzes und des Leidens empor, eine ganz neue Auffassung bildet sich in dem Herzen des Germanen, der sich als Streiter und Genosse des personificirten Kreuzes im Kampfe gegen die Mächte der Finsterniss empfindet. Den Beweis dafür liefert das Ruthwellkreuz.



Fig. 480. Hochkreuz von Muredach. (Nach Stokes, Early Christ. Art in Ireland.)

Das Ruthwellkreuz.

Man weiss, dass um 680 ein Knecht des 655 gestifteten Klosters Streaneshalch sich plötzlich als einen grossen gottbegnadeten Dichter enthüllte. Es war Kaedmon, dessen Geschichte uns Beda (Hist. eccl. IV 34) erzählt hat. Von der Aebtissin Hilda als Laienbruder aufgenommen, hat dieser merkwürdige Mann den ersten christlichen Hochgesang in deutscher Sprache angestimmt. Bald folgt ihm Kynewulf. Einem von ihnen oder einem Unbekannten wird jenes wunderbare Traumgesicht vom heiligen Kreuz zugeschrieben, welches aus einer Handschrift zu Vercelli 1834 herausgegeben wurde[3]. Das Kreuz erscheint hier personificirt. Der Sänger erblickt in der Vision ‚den seltsamen Baum | in Lüften schweben | vom Lichte umwoben. | Das

[1] Vgl. Stokes l. c. Fig. 62—65.

[2] Vita S. Willibaldi (Mabillon Acta SS. Ben. t. IV): ‚Sic mos est Saxoniae gentis, quod in nonnullis nobilium bonorumque hominum praediis non ecclesiam, sed sanctae Crucis signum Deo dicatum cum magno honore almum, in alto erectum ad commodam diurnae orationis sedulitatem solent habere.' Vielleicht kann diese Stelle als Beleg dienen, dass die Hochkreuze zuerst bei den Angelsachsen aufkamen und von diesen zu den Iren gelangten. Vgl. noch Lingard II 87—107. Montalembert Les moines d'Occident V 165.

[3] Bluhme hat diesen Codex entdeckt, Thorpe das Gedicht zuerst (1834) herausgegeben. Es findet sich ferner in Greins Bibl. der angelsächsischen Poesie II 143. Stephens l. c. II 423. Hammerich a. a. O. Ebert Litteratur des Mittelalters II, wo die Bedeutung des Gesanges und des Ruthwellkreuzes durchaus nicht hinreichend gewürdigt ist.

Gebilde schien | übergossen mit Golde | und Gemmen standen | vier an dem Fusse | und fünf droben | am Achselgespann — alle Engel sehen's | sie, die schön erschaffenen. | Ein Schandpfahl war's nicht, | dran die Blicke hingen | der heiligen Geister | und der Erdenpilger!' Man sieht sofort, dass Kaedmon unter dem Eindruck einer *Crux gammata* sein Lied sang, die er irgendwo, ohne Zweifel in der Abtei selbst, gesehen —. Da erblickt er, in seinem Traume fortfahrend, ‚greulichen Werkes Spur, die Wunden des Herrn am Kreuze und die rinnenden Tropfen Blutes', und nun hört er, wie der Waldbäume bester anhebt zu sprechen und seine Geschichte zu erzählen: wie er einst in Forstes Gründen gefällt wurde, wie der Fürst der Menschheit ihn erstiegen und an ihm, der Heldenjüngling (man beachte die ganz antike Reminiscenz), den Tod erlitten. ‚Unter ihm erbebt' ich. | Mich bücken aber | und auf sie (die Henker) stürzen | stand mir nicht zu. | Trug den König, den reichen | in Kreuzes Gestalt | ohne mich zu regen | den Regenten des Himmels!' Das Kreuz erzählt dann des Königs Tod, die Herabnahme des heiligen Leichnames, seine Einsenkung ins Grab. Da sangen der Hilda Männer (das sind die treuen Kampfgenossen des Todten) ihm Klagelieder | ‚zur Abendstunde. | Vom Ehrenfürsten | voll Kummers heimkehrend. | Ach, Keiner blieb bei ihm!' Weiter berichtet der Waldbaum, wie er lange in einsamer Dunkelheit dagestanden und geweint habe, dann mit den zwei anderen Kreuzen vergraben, aber endlich von den Degen des Herrn wieder aufgefunden und hoch geehrt worden sei (Kreuzerhöhung), bis er jetzt in Gold und Silber gefasst wurde: denn es hat zu allen Menschen den Weg des Lebens geöffnet.

Von diesem Hochgesange nun, in welchem das germanische Gemüth sich zum erstenmal in die Mysterien des gottmenschlichen Leidens versenkte, hat sich ein Theil in einer 25 Zeilen füllenden Runeninschrift neben den lateinischen Inschriften auf dem Ruthwellkreuz gefunden. J. Mich. Kemble, dann Dietrich und Stephens haben diesen Text entziffert, und die von Stephens 1868 weiter gelesene Inschrift: ‚Kadmon machte mich' *(Cadmon mœ fanoeþo)*, lässt kaum einen Zweifel, dass Kaedmon, dessen Heimat ganz in der Nähe lag, der Urheber dieses Gesanges war. ‚Fände Jemand etwa an den Küsten des Aegäischen Meeres ein ähnliches Denkmal mit dem Namen des Hesiodus und einem einzigen Vers dieses Dichters, welches Aufsehen würde eine solche Entdeckung in der ganzen gelehrten Welt hervorbringen! Das Ruthwellkreuz aber haben vielleicht die wenigsten Gelehrten auch nur erwähnen hören. In der Kenntniss unseres eigenen Volksthumes, der Kenntniss unserer Väter sind wir noch Kinder!'[1]

Diese Klage des nordischen Forschers ist nur zu berechtigt, und sie darf auch den Kunsthistorikern zugerufen werden, denn Keiner von ihnen hat gesehen, dass sich hier in dem Ruthwellkreuz wie in kaum einem andern Falle das Zusammen- und Ineinanderwirken von Poesie und bildender Kunst darstellt. Das junge Volk der Angelsachsen hatte das Geheimniss des Kreuzes in sich aufgenommen, seine Phantasie ward davon rasch befruchtet und sofort ergiesst sich ein breiter, gedoppelter Strom poetischen Schaffens: den einen sehen wir in Kaedmons Dichtung, den andern in dem plastischen Werke Dessen, der das Ruthwellkreuz auf die Höhen Northumbriens hingestellt hat.

Auch die mit lateinischen Inschriften versehenen Reliefs auf den Seitenflächen des Ruthwellkreuzes sind sehr beachtenswerth. Man sieht auf der

[1] Hammerich a. a. O. S. 35.

einen Seite des Schaftes (von unten nach oben) die Verkündigung, die Heilung des Blindgebornen, die Sünderin, wie sie die Füsse des Herrn mit ihren Thränen benetzt, die Begegnung Mariens und Elisabeths, Johannes den Evangelisten mit dem Adler und einen Mann mit einem Bogen dargestellt. Die entgegengesetzte Seite bietet die Flucht nach Aegypten, die Unterhaltung der Einsiedler Antonius und Paulus *(scs Paulus et Antonius fregerunt panem in deserto),* Christus über zwei Thieren triumphirend (aus dem apokryphen Evangelium De Nativitate, mit der Inschrift: *Ihs Xps Iudex aequitatis Salvatorem mundi bestiae et dracones cognoverunt in de[serto]),* Johannes den Täufer mit dem Agnus Dei.

Wie man sieht, bringt das Ruthwellkreuz der Ikonographie des Abendlandes neue Bereicherungen: die Benutzung der Legende des hl. Antonius tritt uns hier zum ersten Male entgegen. Beachtenswerth ist dann wieder die Heranziehung der Apokryphen. Im übrigen ist der Bildervorrath aus dem Alten und Neuen Testament, welchen die keltische und angelsächsische Sculptur uns auf diesen Hochkreuzen und verwandten Werken zeigt, nicht gross[1]. Der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradies, die Anbetung der Magier (auch einmal vier, auf dem Schaft des Kreuzes von Muredach), David oder Samson mit dem Löwen, David und Goliath, das Opfer Abrahams, die drei Jünglinge im Feuerofen, die Wächter am Grabe, Daniel in der Löwengrube (ein namentlich auf Fibeln bis tief in die karolingische Zeit auch bei den Gallofranken beliebtes Sujet), die Flucht nach Aegypten, die Taufe Christi, gewisse zu zwei thronende Figuren, die nicht recht erklärt sind: das scheinen die frühesten dieser Sujets zu sein, zu denen das Buch von Kells noch ausser der Verspottung Christi (Fig. 481) die Arche Noe's hinzufügt. Auf den irischen Hochkreuzen treten die Kreuzigung, das jüngste Gericht (auf dem Kreuz von Muredach in Monasterboice, s. oben), im 10. Jahrhundert in den Tympanumreliefs der *Rex gloriae* zwischen den evangelistischen Emblemen (Elkstone)[2], der Kampf des hl. Michael mit dem Drachen (Hoveringham)[3] auf — Scenen, die sich jetzt auch in den Handschriften finden. In einer Reihe biblischer Bilder sehen wir die Hand Gottes vom Himmel herabgestreckt. Der Typus der Kreuzigung ist bei diesen eben erst der Barbarei entronnenen Völkern von erschreckender Roheit. Eines der



Fig. 481. Verspottung Christi aus dem Buch of Kells. (Nach Romilly Allen, Early Christian Symbolism in Great Britain.)

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei Romilly Allen l. c. p. 182. 131.

[2] Ibid. Fig. 42.

[3] Ibid. Fig. 43.

frühesten Beispiele des ‚Celticismus' liefert der Stein von Riskbuie (jetzt zu Killoran[1]; Fig. 482), dem gegenüber eine Bronceplatte des Dubliner Museums einen geringen Fortschritt wenigstens in der Ornamentirung aufweist (Fig. 483). Die Kreuzigung in dem S. Galler Evangeliar (Nr. 51) erhebt sich noch wenig über diese brutalen Darstellungen (Fig. 484), und auch die schottischen Kreuzigungsbilder geben den irischen an Roheit nichts nach[2].

Buchmalerei.

Frühzeitig begegnen wir auch bereits in Irland der Buchmalerei[3]. Deren namhafteste Denkmäler sind das Book of Deer, das Dorbear-Manuscript mit dem Leben des hl. Columba von Adamnan, das Evangelienbuch von Durrow (jetzt im Trinity College in Dublin), welches dem Zeitalter der hl. Columba zugeschrieben wird, der derselben Zeit angehörende Cathach-Psalter (Roy. Irish Acad.), das von dem Bischof Eadfrith zwischen 698—721 geschriebene Evangelium von Lindisfarne von angelsächsischer Hand, aber im irischen Charakter hinsichtlich der Schrift und der Illumination gehalten (Brit. Mus.); das als ehemaliges Eigenthum, von Andern als ein eigenhändiges Werk des hl. Columba betrachtete Book of Kells, das bereits 1006 eine kostbare Hülse erhielt und jetzt dem Trinity College in Dublin eignet. Andere Erzeugnisse dieser Kunst finden sich auf dem Continent: das S. Galler Evangelienbuch (Nr. 51)[4], das Würzburger Epistelbuch (Nr. 69), das 1845 von Ferd. Keller in Schaffhausen aufgefundene Leben des hl. Columba von Adamnanus, Abt von Hy (679—704), welches von der Reichenau stammt, die auch einen irischen Codex der Briefe Pauli besass. Andere irische Manuscripte sind in Bern, Basel, Trier, Cambray, Leiden und Utrecht[5].

In der Ausschmückung dieser Handschriften verbindet sich das aus der Technik des Flechtens und Wirkens hervorgegangene Linienornament mit den Formen der Metallarbeit, welcher die Spirale entlehnt ist. Ein überwucherndes System von Bandverschlingungen — Flechtwerk, Knoten, Zickzack — und geometrischen Mustern charakterisirt die irische Buchornamentik, welcher das Blattwerk gänzlich fehlt. Thierbildungen treten allmählich auch auf, zuletzt Versuche in der Darstellung menschlicher Gestalten, deren Formen aber ebenfalls ornamental, mit allen möglichen und unmöglichen Schnörkeln, Spirallinien erscheinen, so dass die Körper oft einem einzigen aus Verschlingungen

[1] ANDERSON l. c. II 121, Fig. 82.

[2] ROMILLY ALLEN l. c. p. 149, Fig. 37. 39.

[3] Vgl. ausser den angeführten Werken von ANDERSON, STOKES, ROMILLY ALLEN noch insbesondere J. O. WESTWOOD The Miniatures of Anglo-Saxon and Irish Manuscr. London 1869; auch französisch: Les manuscr. anglo-saxons et irlandais, facsimilés de miniatures et ornements du 7e au 10e siècle. Paris 1868. JOHN T. GILBERT Facsimiles of National Manuscr. of Ireland, selected and edited under the Direction of the R. H. EDW. SULLIVAN, photozincographed by Sir HENRY JAMES. 2 parts. London 1874—1878; dazu WESTWOOD in der ‚Academy' 1879, p. 321. WARREN Liturgy and Ritual of the Celtic Church. 1881; The Leofris Missal, usued in the Cath. of Exeter during the Episcopate of its first Bishop a. d. 1050—1072. Oxford 1883; dazu ‚Academy' No. 582. COOKE Facsimiles of Anglo-Saxon Manuscr. Photozincogr. With Translation by W. B. SANDERS. London 1884. UNGER Irische Ornamentik (Zeitschrift für bildende Kunst XI 62). BERGAN Irische Ornamentik (ebd. X 583). W. JOHN BRADLEY A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphics and Copeyists, with References to their Works and Notices of their Patrons, from the Establishment of Christianity to the 18th Century. London 1887; dazu WESTWOOD in der ‚Academy' 1887, No. 802. E. MÜNTZ La miniature irlandaise et anglo-saxonne au IXe siècle (Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge I [Paris 1887] 135 ss.). AL. RIEGL in den Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung X (1889) 163. LEITSCHUH Karolingische Mal. S. 458.

[4] WAAGEN im Kunstblatt 1850, 18. März. — Mittheil. der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich Bd. VII. 1850—1853.

[5] Vgl. STOKES l. c. p. 30—50.

zusammengesetzten Wulst gleichen. Doch wissen diese Künstler durch eine reiche Umrahmung und lebhafte, harmonisch gewählte Farben den Mangel der Zeichnung einigermassen auszugleichen (vgl. das ornamentirte Monogramm aus dem Kells-Buch)[1]. E. Müntz hat das Charakteristische dieser angelsächsisch-irischen Miniaturen dahin zusammengefasst, dass es sich auf die Neigung zum Abstracten, Verworrenen beschränke und von jeglicher Spur von Naturalismus sich abkehrte, weshalb auch die der fränkischen Kunst geläufigen akanthisirenden Pflanzenmotive gänzlich wegfallen. ‚Gegen dieses zusammenfassende Urteil', sagt einer der sachverständigsten Beurteiler, Al. Riegl, ‚wird sich kaum etwas einwenden lassen. Es ist dasselbe Resultat, zu



Fig. 482. Stein von Killoran. (Nach Anderson, Scotland in Early Christ. Times.)



Fig. 483. Bronceplatte mit der Kreuzigung im Dubliner Museum. (Nach Romilly Allen, Early Christian Symbolism in Great Britain.)

dem die Paläographie längst gelangt ist. Wie die angelsächsisch-irische Nationalschrift eben nichts anderes ist als die spätrömische Schrift in localer Färbung, so ist die angelsächsisch-irische Kunst nichts anderes als die spätrömische Antike mit provinciellen Eigenthümlichkeiten, wobei das Charakteristische nicht darin liegt, was neu hinzukommt, sondern darin, was von dem überkommenen Formenschatze besonders gepflegt und ausgebildet wird. Die parallele Entwicklung hat übrigens bereits Portheim für die fränkisch-deutsche Kunst in überzeugender Weise nachgewiesen. Die analoge Auffassung wird hinfort von der gesammten frühmittelalterlichen Kunst zu gelten haben.'

[1] Ibid. p. 16, Fig. 7.

Wir nehmen von dieser Aeusserung Notiz gegen Diejenigen, welche auch die Kunst der Angelsachsen und Iren in eine Abhängigkeit vom Byzantinismus bringen wollten.

Es ist bereits oben von der Ausmalung der Abteikirchen von Weremouth und Jarrow gesprochen worden, deren Beschreibung uns Beda hinterlassen hat. Wir sehen daraus, dass es auch den Angelsachsen nicht gänzlich an monumentaler Wandmalerei gefehlt hat, wenn wir uns auch heute leider keine Vorstellung von dem Werthe und der Natur derselben mehr zu machen im stande sind. Interessant ist immerhin die Frage, auf welchem Wege die Iren und Angelsachsen den altchristlichen Bildervorrath bezogen haben. Der Import von gemalten Bibeln, Evangeliarien u. s. f. ist zweifellos. Indessen lassen die reliefirten Felder der Hochkreuze auch an in Elfenbein oder Holz geschnitzte Tafeln, sei es mit Einzeldarstellungen sei es mit ganzen Cyklen, denken.

Fig. 484. Aus dem S. Galler Evangeliarium 51. (Nach Romilly Allen, Early Christian Symbolism in Great Britain.)

V.

Der Benedictinerorden und die abendl. Kunst.

Es war keine grosse monumentale und ausgereifte Kunst, welche die britischen Inseln dem Christenthum zubrachten oder unter dem Lichte des neuen Glaubens schufen. Aber ein grosses Werk wirkten diese Iren und vor allem die Angelsachsen der vorkarolingischen Zeit — man soll es uns nicht verargen, wenn wir es als das grösste, in seiner Tragweite bedeutsamste bezeichnen, welches seit den Tagen des Heidenapostels Paulus in der christlichen Kirche gewirkt worden ist: das war die Christianisirung des deutschen Festlandes.

Welch einen wunderbaren Anblick bieten diese Angelsachsen, die, kaum in Christo wiedergeboren, sich von dem Verlangen verzehrt zeigen, die eben gewonnene Gnade und Beseligung dem alten Vaterlande zurückzugeben!

Man muss, wie gesagt, bis auf Paulus zurückgehen, um einen Glaubensboten wie Winfried zu finden. Kein dritter Missionär lässt sich ihm an Energie des Handelns, an Tiefe der Einsicht, an Umfang des Wirkungskreises vergleichen.

Mit Bonifatius ist aber auch der Sieg seines Ordens entschieden.

Das Keltenthum weicht allmählich hinter dem angelsächsischen Element zurück. Bald sehen wir in England wie auf dem Festland die Regel des hl. Columba (die Regel von Luxueil) der mildern und verständigern Regel des hl. Benedict weichen. Es war ein ausserordentlicher Sieg, den die Politik der Mässigung über einen extremen Rigorismus gewann, und es zeigte sich hier wie so oft in der Geschichte der Kirche, wie ein grosses, dauerndes Werk immer nur auf der Grundlage dieser masshaltenden Besonnenheit

wachsen kann. Von da ab trägt der Benedictinerorden die ganze Cultur Europa's ein halbes Jahrtausend hindurch auf seinen Schultern. Von dieser ungeheuren Last war die bildende Kunst der lieblichste und köstlichste Theil.

Die Regel des hl. Benedict spricht schon in ihrem 57. Kapitel von Künstlern im Orden, denen sie das Gebot äusserster Bescheidenheit und Selbstlosigkeit auferlegt[1]. Die Stelle ist von der grössten Wichtigkeit, weil sie die frühzeitige Beziehung des Ordens zur Kunstwelt bezeugt. Bald nach Benedict sehen wir Cassiodor, den man fast den zweiten Begründer des Benedictinerordens nennen könnte, ohne dass er ihm selbst angehörte, in den von ihm angelegten calabrischen Klöstern Ateliers für das Copiren und Ausmalen der Handschriften und für Maler einrichten. Von da ab beginnt die unübersehbare Reihe von Kalligraphen, Illuminatoren, Malern, Sculptoren und Architekten, welche der Orden stellte und deren Genie und Fleiss nicht bloss dieser, sondern alle Kreise der Gesellschaft vom 7.—12. Jahrhundert den grössten Theil ihres Kunstbesitzes dankte. Die grossen Centren benedictinischen Lebens, in Italien Montecassino, im alamannischen Gebiete S. Gallen und Reichenau, später Hirsau und Fulda, in Frankreich Cluny, in England York, Canterbury u. s. f., wuchsen auf zu Mittelpunkten der Kunst. Aber der Mönch arbeitete nicht bloss mit dem Kopf, auch seine Hand war im Dienste der Kunst mit unermüdlicher Aufopferung thätig. Der Mönch schuf den Plan eines Werkes, aber er führte ihn auch mit eigener Hand aus. Psalmen singend besorgte er die mühsamsten und herbsten Arbeiten und legte sein Werkzeug nur nieder, um zum Altar zu treten oder an dem Officium des Chores theilzunehmen. Die vornehmsten Personen des Ordens, selbst die fürstlichen Aebte, scheuten sich nicht, Steine herbeizuschleppen und Blöcke zu behauen. Als das Kloster zu Bec 1033 gebaut wurde, welches der Kirche den Vater der Scholastik schenken sollte, trug der Gründer und Abt Herluin Sand und Mörtel herbei wie der geringste Maurergeselle. Der reiche und vornehme Canonicus von Lüttich Hezelo ward Mönch in Cluny, um bei der von Hugo begründeten grossen Kirche der Abtei als *Coementarius* — als Maurermeister — zu arbeiten. Der Graf Friedrich von Verdun, welcher Mönch in S.-Vannes geworden war, grub um 1000 die Fundamente des neuen Schlafhauses mit eigenen Händen aus[2]. Dabei ist die Mannigfaltigkeit der Talente und der Ausbildung bewundernswerth, welche vielen Künstlern unter diesen Mönchen nachzurühmen war. Von Tutilo von S. Gallen meldet Ekkehard, er sei als Maler, Bildhauer, Baumeister, dabei als Grammatiker, Dichter und Lehrer ausgezeichnet gewesen. Der Abt Mannius von Evesham in England wird ebenso als Maler, Musiker, Kalligraph und Goldschmied gerühmt. Fulco, der Praecentor im S. Hubertuskloster in den Ardennen, war Architekt und Miniaturmaler, und es wird ausdrücklich von ihm hervorgehoben,

---

[1] Reg. S. Benedicti c. 57: ‚Artifices si sunt in Monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes si tamen iusserit Abbas. Quod si aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suae, eo quod videntur aliquid conferre Monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte et denuo per eam non transeat; nisi forte humiliato ei iterum Abbas iubeat.' Man hat oft gefragt, weshalb das Mittelalter uns so wenig Künstlernamen überliefert hat und gerade die grossartigsten Schöpfungen christlicher Kunst anonym sind: hier, in dieser Bestimmung der Benedictinerregel, liegt der Schlüssel zur Erklärung dieses Umstandes.

[2] Vgl. manche Belege für diese Details in dem schönen Aufsatze Ch. de Montalemberts L'art et les moines (abgedruckt bei Didron Annal. archéol. t. VI [1847]), auch Oeuvres VI [1867] 340 ss.

dass er sich ebenso auf die Kunst des Steinmetzen als auf die des Zimmermanns verstand. Unser alamannischer Chronist, Herman der Lahme auf der Reichenau, glänzte nicht bloss als Schriftsteller, Dichter, Musiker, er kannte auch die Astronomie und Mechanik, die Fabrication der musikalischen Instrumente und der Uhren, und fand dazwischen Zeit zu freundschaftlicher Correspondenz *(ad amicas suas quasdam sanctimoniales feminas).* Von der Thätigkeit Bernwards, der vom Mönch zum Bischof von Hildesheim emporstieg, reden noch heute die Denkmäler. Thiemon, Mönch von Altaich und später Erzbischof von Salzburg, der in Palästina als Martyrer starb, konnte seinen Peinigern auf die Frage nach seinem Stande mit Fug und Recht sagen, er sei Architekt, Goldschmied und Maler. In der Antwort liegt das stolze Bewusstsein, dass auch der Künstler neben und in dem Kirchenfürsten seinen Werth habe.

Wir werden den Künstlern in der Klosterzelle noch manchmal begegnen und noch mehr als einmal Gelegenheit haben, an den innigen Bund zu erinnern, in welchem der Orden des hl. Benedictus mit der bildenden Kunst stand. Es gilt das gleiche von der tönenden Kunst, von Gesang und Musik: von beiden gilt, was ein Schriftsteller des Mittelalters speciell von letzterer gesagt hat: *dulcis cantilena divini cultus, quae corda fidelium mitigat ac laetificat.* In jenen langen Jahrhunderten barbarischer Roheit, welche auf den Untergang des römischen Reiches im Abendlande folgten und welche der Wiederherstellung gesitteter Zustände vorausgingen, hat die Kunst in den Händen der Benedictiner eine unsäglich segensreiche Mission vollbracht. Die Vorsehung hatte freilich das Schicksal der Welt in die Herrschaft einer künstlerisch überaus reich angelegten Rasse gelegt; aber dass der Kunsttrieb der Germanen geweckt, dass ihm der Darstellung würdige Ideale zugeführt, dass ihm, was Formen und Typen anging, das Erbe der Antike als erste Vorschule künftiger Selbstthätigkeit vermittelt wurde, das dankt der Norden dem Benedictinerorden. Es ist nicht Jedem gegönnt, ihm anzugehören; aber kein ehrlicher Geist kann die Geschichte des Mittelalters und seiner Kunst studirt haben, ohne für dies glorreiche und grosse Institut eine tiefe, pietätvolle Bewunderung im Herzen zu tragen.